

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 32 – Santiago, 2024 -1/14 pp.- ISSN 2452-5189



Los Diarios de viaje en los Festivales Franco chilenos de videoarte: una aproximación documental desde el autorretrato y la autoetnografía

Jorge Letelier Flores¹
Sebastián Vidal Valenzuela²

RESUMEN: Los Diarios de viaje fueron piezas audiovisuales producidas dentro del Festival Franco chileno de videoarte (1981-1992) que se presentaron a modo de bitácora visual de la experiencia en residencia artística de videóstas chilenos en Francia, y de artistas franceses en residencia en Chile. Estas piezas pueden ser entendidas como un corpus singular que observó con agudeza política y audacia formal las difíciles condiciones sociales y artísticas de la década del 80' en Chile. En este artículo se plantea que el estudio de estas obras pueden permitir visibilizar un espacio paralelo a la producción documental testimonial de esos años, estableciendo sus operaciones narrativas centradas en el yo, donde dicha *documentalidad* se construye desde un enfoque autobiográfico, concretamente en las modalidades de autoetnografía y autorretrato.

PALABRAS CLAVE: videoarte, autorretrato, autoetnografía, política, documental.

Los Diarios de viajes in the Festival Franco chileno de videoarte: A Documentary Approach from Self-portrait and Autoethnography

ABSTRACT: Los Diarios de viaje were audiovisual pieces produced for Festival Franco chileno de videoarte (1981-1992) that were presented as a visual diary of the experience of Chilean video artists in France and French artists in residence in Chile. These pieces can be understood as a unique corpus that sharply observed, with political insight and formal audacity, the difficult social and artistic conditions of the 1980s in Chile. This article argues that studying these video works may create a parallel space to the testimonial documentary production of those years. They establish their narrative operations centered on the self, where such documentary quality is constructed from an autobiographical approach, specifically in the modalities of autoethnography and self-portrait.

KEYWORDS: videoart, self-portrait, autoethnography, politics, documentary.

¹ Periodista y crítico. Magíster en Estudios de la Imagen, U. Alberto Hurtado. Profesor de Cine y Estéticas de la Imagen, Uniacc. Estudiante Doctorado en Estudios Mediales, U. Alberto Hurtado. ORCID: 0000-0002-4961-392X. E-mail: joletelier@uahurtado.cl

² Doctor en Historia del Arte, Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos y curador independiente. Profesor asociado de la Universidad Alberto Hurtado y Director del Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado. ORCID: 0000-0001-9429-8132. E-mail: sevidal@uahurtado.cl

El Festival Franco chileno de videoarte (FFCHV) fue uno de los eventos culturales más significativos realizados durante la dictadura militar chilena (1973-1990). Nació como una instancia singular de producción y exhibición de este nuevo medio, a inicios de la década del ochenta, en momentos en que las condiciones culturales y políticas del país estaban marcadas por la precariedad y la censura³. Específicamente, la cinematografía nacional se encontraba en un punto crítico de producción, con solo dos largometrajes de ficción estrenados en el lustro 1973-1978. Este suerte de paralización de la actividad, Donoso lo ejemplifica en que “el régimen militar chileno no fomentó el cine a gran escala como un medio de legitimación y propaganda a nivel comercial” (2019, p.50), por lo que un factor importante del surgimiento del encuentro puede verse como un lugar de resistencia político-artístico a la dictadura, donde muchos de los cineastas impedidos de hacer cine encontraron en el videoarte la posibilidad de experimentar a través de una condición intersticial entre ambos lenguajes, entre documental y experimental, y entre observación y auto-observación.

El FFCHV fue una iniciativa del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Chile, y su objetivo fue ser un espacio de encuentro entre artistas de video de ambos países. En sus inicios el FFCHV era presentado como Encuentros Franco chilenos de videoarte, y a partir de la VI versión en 1986, comenzó a llamarse oficialmente Festival Franco chileno de videoarte. Su constitución estimuló no solo la práctica experimental en diversos formatos de video, sino que también fue el centro de la reflexión teórica sobre el medio y la posibilidad de pensar lenguajes posibles para el videoarte.

El festival tuvo como su principal impulsor al filósofo y diplomático francés Pascal-Emmanuel Gallet, quien en 1980 realizó una presentación de videoartistas franceses, a la que espontáneamente se sumaron algunos chilenos, en el Instituto chileno-francés de cultura. Ante el éxito de dicha primera iniciativa, el Instituto y Gallet organizaron al año siguiente el primer Encuentro Franco-chileno de videoarte, con la participación de destacados artistas franceses y chilenos tal como Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld, Alfredo Jaar, el C.A.D.A, Juan Downey, Gonzalo Mezza, entre otros. La iniciativa se repitió anualmente en las dependencias del Instituto con algunas performances, instalaciones, conferencias, visitas de artistas y teóricos franceses y una larga lista de proyecciones de video. Ya en la quinta versión (1985) se implementó un programa de residencia de artistas chilenos en París llamado Diarios de viaje. Este programa ideado por Gallet, tenía como inspiración las bitácoras de los antiguos navegantes y permitía que los artistas desarrollaran una obra de videoarte que reflejara su experiencia a modo de finalización de la residencia.

Este pequeño grupo de obras, que alcanzó los 17 videos y 1 suite de 9 microvideos durante las 12 ediciones del encuentro realizadas entre 1981 y 1992, constituyó una mirada personal del país observado que, con la consolidación del festival, se convirtió en uno de sus aspectos más reconocibles gracias a su diversidad formal y la singularidad de los discursos políticos que lograron construir⁴. Este grupo de obras pudo reflexionar de manera significativa sobre la materialidad de las imágenes, la subjetividad del hablante/narrador y un acercamiento documental de los puntos de vista.

El presente artículo busca situar a un grupo de Diarios de viaje (DdV), como obras que presentan operaciones narrativas centradas en el yo y que construyen una *documentalidad* de corte autobiográfico, específicamente en los formatos de autorretrato y autoetnografía. Nos centraremos en las piezas *Miradas desviadas* de Claudia Aravena y *Muerte al rey* de Francisco Arévalo, dentro de los DdV chilenos, y en el caso de las obras francesas, *Chili Moya*, *Chili Moyo*, de Jean-Paul Fargier y *Espero verte pronto por eso*, de Jean-Louis Le Tacon.

³ En el artículo *Festival Franco-chileno de Videoarte: A Space of Resistance Under Dictatorship and Expansion in Democracy* (Getty Publications), Sebastián Vidal Valenzuela explica que dichas condiciones se resumen en ausencia de apoyo oficial a la producción de video, obsolescencia tecnológica y falta de espacios de reflexión. (2023, 163-180).

⁴ Posterior al FFCHV, desde 1992 se realizó el Festival franco-latinoamericano de Videoarte (FFLV), el que continuó con la modalidad del Diario de viaje, con realizadores de Chile, Francia y Letonia.

La posibilidad de pensar a los DdV —y, en extensión, a una parte de las obras de videoarte realizadas en esos años— como piezas de impronta documental, se explica por el contexto político de esos años. El encuentro concentró la temprana producción de videoarte en torno al trabajo de artistas visuales que experimentaron formalmente con el nuevo medio y, por otro, por las primeras producciones en video de documentales políticos realizados de forma clandestina, como el caso de ICTUS TV y Grupo Proceso. Esta coyuntura, de orígenes disímiles y hasta contrapuestos, pero que mantenían puntos en común, fue un escenario propicio para una política cultural relevante del gobierno de Francia de la época, el que según Liñero, “estaba embarcado en la tarea de difundir por el mundo las creaciones francesas representativas de una nueva expresión artística que ya estaba dando que hablar en los medios culturales internacionales: el video arte” (2011, p.91).

Las prácticas en torno al video fueron, desde un principio, conflictivas, instalándose una dicotomía que Nelly Richard resumió como “supuestos formalistas de autorreferencia material del signo videográfico”, versus “la reformulación crítica del dispositivo informativo-comunicativo de la televisión” (1986, p.57)⁵. Pero pese a esta supuesta disputa entre modalidades formalistas y políticas, creemos que se estaban planteando diferentes formas de aproximarse hacia lo documental. En el catálogo de la décima versión del FFCHV, Justo Pastor Mellado señala que la aparición del videoarte como “producción artística de marcada deuda plástica se realiza en un espacio amenazado por el reduccionismo de una ideología sesentera de la representación social” (1990, p.83). En ese sentido, más que una oposición parece ser más bien una reorientación hacia un *espacio intermedio* de tintes experimentales cuya calidad documental se basa en los usos que se le dan al yo como soporte predominante de discurso. O como reafirma Mellado, “en la recuperación plástica de la autobiografía y la puesta en escena de la palabra”, a la que definiría como “video lenguajero” (*ibid.*).

El contexto inicial del videoarte en Chile tuvo una consecuencia significativa en su práctica: la condición de urgencia político-artística se reflejó tanto en modalidades documentales, como experimentales y de ficción. Y donde, además, esta urgencia en parte importante de las obras, se manifestó en la necesidad de registrar, documentar o de tender hacia una aproximación documental, dicha condición. Esta circunstancia determinó un espacio intersticial entre la búsqueda formal y el discurso político, lo que parece prefigurar el camino que los DdV ocuparían posteriormente.

Los DdV tienen su génesis en la primera versión del encuentro con la venida a Chile del videoartista francés Thierry Kuntzel, quien participa de las actividades del Festival, pero no realiza una pieza especial. Los DdV, nacen oficialmente en 1983, a partir de una mirada poética que tenía Gallet, en la que pensó un tipo de integración desde la video creación a partir de la experiencia misma de la vida⁶. Tal como los diarios o bitácoras de los antiguos navegantes y exploradores, la propuesta de los DdV consistía en registrar desde una mirada personal, artística y poética la percepción del otro país a través del video, por medio de un ejercicio exploratorio que vinculaba las nociones, en muchos casos desde una mirada poética, de relato y etnografía. Así lo explica el propio Gallet: “lo que les pedí fue buscar una mirada que tuviera, por una parte, una observación etnográfica, de interesarse esencialmente en las personas, en las costumbres, en los comportamientos, en los gestos, pero también filmar el cielo o un paisaje, o incluso obligar a los que están al otro lado del mundo a filmarse a sí mismos”⁷.

⁵ En su seminal ensayo *Contra el pensamiento teorema: una defensa del video-arte en Chile*, la crítica Nelly Richard planteó el campo de operaciones en que trabajaba en esos años el videoarte. Destaca en dicho ensayo ser el primer trabajo crítico donde se aborda directamente el trabajo de videoartistas mujeres, así como el sentido de “teoremas” que apunta en contra de la mirada exclusiva de corte formalista en las nacientes producciones de video en Chile. Ver ensayo en VI Catálogo del Festival franco-chileno de Videoarte (1986).

⁶ Emmanuel-Pascal Gallet señala este primer viaje: “El primero fue Thierry Kuntzel. Recuerdo los informes sobre su primera misión, y los chilenos estaban muy entusiasmados por recibirla. Además, era semiólogo, y en Chile hay una fuerte escuela semiológica, es decir, hay intelectuales muy competentes en semiología. Así que hubo mucho trabajo”.

⁷ Entrevista a Emmanuel-Pascal Gallet (Septiembre, 2022).



Imagen 1: Portada Catálogo del V Encuentro Franco Chileno del Video Arte, 1985. Esta versión contó con la presencia del artista y crítico francés Jean-Paul Fargier.

subyace además una reflexión sobre cuestiones como la conciencia por escrutar el presente y que se vincula a las condiciones particulares de un país sumido en una dictadura militar, rasgos que usarían posteriormente como estrategia, los DdV chilenos.

El videoarte como práctica de autoidentidad tensionada

La cuestión de lo autobiográfico y sus derivas documentales, fue una característica del medio desde su nacimiento como lenguaje. En sus primeras exploraciones formales, a mediados de la década del sesenta, el video exploró las posibilidades que entregaba el cuerpo del artista como territorio de una indagación subjetiva y a la vez material, lo que fue descrita por Krauss bajo su conocida noción "narcisista" por la construcción de una autoimagen¹¹. Los seminales trabajos

⁸ Entrevista a Emmanuel-Pascal Gallet (Septiembre, 2022).

⁹ Entrevista a Emmanuel-Pascal Gallet (Septiembre, 2022).

¹⁰ Según el realizador y teórico chileno Néstor Olhagaray, el videoarte ilustraba la sensibilidad tránsfuga porque ocupa un espacio abierto y contaminable, que funciona bajo "la operatoria del desdoblamiento".

¹¹ En una parte de su ensayo *Videoarte: la estética del narcisismo*, Krauss analiza las preocupaciones de los primeros videoartistas en explorar sus propios cuerpos a través de las condiciones fragmentadas y transitorias que el medio les ofrecía, en una práctica que tiene su origen en el body art y la performance, entre otras disciplinas. Igualmente, algunos de los primeros trabajos de videoarte en Chile pueden ser leídos desde este código por Krauss, entre ellas se pueden circunscribir por ejemplo: Carlos Leppe (*Cantatrices*, 1980); Alfredo Jaar (*Estudios para la felicidad*, 1981); Marcela Serrano (*Autocríticas*, 1980); Mario Fonseca (*Autoportrato*, 1981), Gonzalo Mezza (*N.S.E.O. Punto 0.00*, 1981), entre otros.

Para Gallet, la cualidad de los diarios -y de ahí su perspectiva como documento y como exploración formal- era "atrapar lo que pasa y lo que desaparece". Atraparlo en una dimensión de espacialidad, del norte al sur, y una dimensión de temporalidad⁸. El DdV consistía en el traslado y residencia de trabajo para un videoartista chileno a Francia y de uno francés a Chile, con la finalidad de ampliar horizontes para el desarrollo del videoarte. El videoartista francés Patrick Prado viaja a Chile en 1983 y realiza un primer Diario. Luego en 1985 la artista chilena Magali Meneses se convierte en la primera en viajar a Francia para realizar una obra especialmente para el Festival. El artista francés que viajaba a Chile a realizar el DdV era el encargado de realizar la selección del artista nacional que participaría en el DdV en Francia. Esto es relatado por Gallet de la siguiente forma: "Le dije al misionero francés que enviaba: elige una persona. Nadie te controla, tienes un flechazo, crees que esta persona es la adecuada y acepto a esta persona. Así que cada vez era el misionero francés quien, con total libertad, elegía al futuro misionero chileno -después, latinoamericano⁹".

De esta forma, los DdV se plantearon desde su origen el ocupar ese espacio de *documentalidad* intersticial o "tránsfuga"¹⁰, pero donde

de Vito Aconci y luego de Bill Viola y del chileno Juan Downey, son ejemplos de cómo el video presenta una facilidad para construir estrategias de autorrepresentación en la cual esta identidad emerge tensionada y problemática. Schefer, al determinar las propiedades del autorretrato en video, la sitúa como “una identidad frágil, inestable, descentrada, a la cual corresponde un cuerpo fragmentado y metamórfico” (2008, p.11).

Si estas “identidades descentradas” son cruciales para comprender los futuros caminos que parte del videoarte comenzaría a construir como producción documental autobiográfica y autorreflexiva, un antecedente importante podemos encontrarlo en el cine etnográfico que una década antes había comenzado a tener una plena conciencia de la subjetividad del registro documental para retratar el mundo. Este tipo de documental experimental complejiza la relación entre los sujetos retratados y la presencia del autor en la pantalla, desde una renovación de las categorías etnográficas en relación al concepto de objetividad y el punto de vista del observador, como fue el caso de los cineastas Jean Rouch, Chris Marker y fundamentalmente Jonas Mekas. Los diarios filmados de este último autor exploran una identidad fragmentada (por su condición de inmigrante) y una visión de etnógrafo que no termina de acomodarse en su desplazamiento hacia los recuerdos y el registro de sus personajes.

Entre las diferentes modalidades que explora esta subjetividad documental, están la propia autobiografía filmica, los *film diaries* (diarios de vida filmados), los diarios de viaje, las cartas filmicas y el autorretrato. En ellas, la preeminencia del yo como instancia enunciativa se va complejizando a medida que los autores superponen su identidad a un conjunto de factores sociales, culturales, económicos y familiares que forjan una nueva subjetividad documental. En estas evoluciones, Renov advierte sobre el “desplazamiento de los sujetos sociales hacia las políticas de la identidad”, a través del concepto de “auto-inscripción histórica” (2004, p.77). Por su parte, Russell afirma que esta identidad tiene la particularidad de ser inestable y fragmentada y deviene en que “ya no es un yo trascendental o esencial que es revelado, sino una puesta en escena de la subjetividad”, una especie de performance de sí misma a la que define como “autoetnografía experimental” (2011, p.1), y que resulta fundamental para entender el desarrollo del diario filmado o de viaje en cine en relación al diario de viaje en video.

Esta idea de la identidad como performance, aparece como una constante en la búsqueda de una “auto inscripción” que presentan los DdV dentro de los FFCHV, en la medida que permite una exploración del cuerpo entre una reflexión tecnológica del medio y la autoconsciencia que emerge como factor de tensión personal y política. Esta confluencia, para Schefer, “se da entre el cuerpo, como soporte, y tecnología como dispositivo; entre el pensamiento, la memoria y la imagen; entre el espacio material y el espacio mental; entre el cuerpo como base de experimentación y el cuerpo como mecanismo de desplazamiento y de probación” (2008, p. 22).

Esta descripción, creemos, sintetiza adecuadamente esta modalidad y apunta a un aspecto fundamental en la composición discursiva de los DdV locales entendidos como autorretratos y autoetnografías: la existencia del trauma de la dictadura como constitutivo de la identidad del autor. Este trauma que construye una identidad dubitativa y en crisis, es un leitmotiv que entre-cruza la experiencia de retratar un país desconocido desde la constitución de la propia condición interna, ya sea desde su mirada íntima (*Miradas desviadas, La memoria del cielo, Muerte al rey*), como en el choque intercultural centro-periferia (*Torre Eiffel, J'e attendrai*). Por su parte, en los DdV franceses también se aprecian operaciones performáticas que buscan entender y descifrar el trauma de la dictadura chilena desde la estrategia narrativa (*Espero verte pronto por eso, Le Retour a Valparaíso*), hasta la revalorización de los mitos como el puerto mágico, del territorio inexplorado y el paisaje rural quasi mágico (*Camino Austral, Rencontres*).

El fin de la década de los setenta marcó el inicio de la producción de videoarte realizado por artistas chilenos que se encontraban físicamente en el país. La dictadura de Pinochet intensificó la represión y la muerte, y muchos artistas tomaron un rol activo para —por medio de diversas estrategias de camuflaje e infiltración— denunciar las atrocidades del régimen. Es así como Lotty Rosenfeld (1943-2020) realiza su icónica obra *Una milla de cruces sobre el pavimento* en

1979, que si bien en su primera versión se registró en 16mm, proyectó a partir de ella toda una larga serie de acciones de arte, piezas de videoarte y fotografías que tomaron como base el concepto de la intervención a la línea discontinua de la calle, con una línea perpendicular para transformar el signo de tránsito en un signo +. *La milla de cruces* simbolizaba la insubordinación a la normativa que imponía el poder (en este caso una simbolizando a la ley de tránsito), pero también al extenso número de crímenes que el régimen militar perpetraba y ocultaba. De igual manera, Rosenfeld conformó junto al poeta Raúl Zurita (1950-), la escritora Diamela Eltit (1949-), el sociólogo Fernando Ballcels (1950-) y el artista visual Juan Castillo (1952-), el Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A (1979-1985), cuyos trabajos en espacios públicos consideraban la utilización de diversos dispositivos mediales y del espacio público. Igualmente, el C.A.D.A declaraba concebir el video como "una forma de realidad construida de antemano"¹² y como un fragmento en tránsito para la posibilidad de combinatorias de edición que se determinan por un contexto específico. Esta sofisticada forma de pensar el video, llevó al C.A.D.A a entenderlo como parte de otros recursos técnicos y humanos (uso de camiones, aviones, etc.) para abordar la construcción de una nueva forma de acercar, desde lo político del arte a la vida misma.

Por otro lado, el artista Carlos Altamirano también desarrolló una de las piezas iniciales del videoarte en Chile. *Panorama de Santiago* fue una obra que exploraba la acción en primera persona bajo lo que los historiadores del arte Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski han denominado la fórmula cinegética¹³. En dicha pieza, el artista corre por las calles de Santiago repitiendo en voz alta, como un mantra, la frase "Altamirano, artista chileno". Esta frase era dicha mientras corría con un pesado porta pack, desde el Museo Nacional de Bellas Artes hasta la Biblioteca Nacional. La obra citaba una pintura de Juan Francisco González (uno de los principales maestros de finales del siglo XIX y principio del XX) quien había realizado un pequeño óleo sobre tela con el mismo nombre. El acto de Altamirano evidenciaba el gesto de la cita y la autoafirmación del ser artista en un nuevo medio que vendría a reemplazar a la tradición, así como denunciar con un grito en la calle los momentos imperantes de censura y represión. Las obras de Lotty Rosenfeld, el C.A.D.A y de Carlos Altamirano pueden ser leídas como ejercicios que se anticiparon performativamente o desde la acción de arte a la exploración autoetnográfica de un espacio público reprimido e hipercontrolado, donde la conciencia del medio y la materialidad del video asumen un rol protagónico y donde el recurso de capturar un "tipo alterado de paisaje" genera al espectador la sensación de indefensión por los niveles de vigilancia de la ciudad.

Las calles de la represión y el video (centro de Santiago)

Para situar el origen de las estrategias formales y discursivas de los DdV, identificamos un grupo de obras de video como un antecedente que refuerza nuestras hipótesis tendientes a determinar una noción de *documentalidad* y la búsqueda de autoidentidad. En los tempranos usos del autorretrato en *Papá te habla desde lejos* (Juan Forch), la radical interpellación en primera persona de *Yo no le tengo miedo a nada* (Tatiana Gaviola), o la autorreflexión medial y artística de *El Estado soy yo* (Carlos Flores), vemos una tendencia hacia la autorreflexividad documental que parece no transitar tan directamente a una vertiente política y se adhiere más bien a una modalidad experimental que, en el campo documental, era prácticamente inédita en el país. Esta es la presencia autoconsciente del autor como sujeto de enunciación relevante y la construcción dubitativa y fragmentada de una identidad conflictiva del autor/narrador que luego aparece en algunos diarios, como en *Miradas desviadas*, *Muerte al rey y Paris c'est trop*, entre otras.

¹² Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A. *La función del video*, autoedición, 1980.

¹³ La fórmula cinegética es una de las tres fórmulas que Burucúa y Kwiatkowski reconocen en su libro *Cómo sucedieron estas cosas: Representar masacres y genocidios* (Katz, 2014). En ella, los autores reconocen tres fórmulas sobre las cuales la humanidad a lo largo de los años ha representado situaciones terroríficas como las masacres y los genocidios. La fórmula cinegética se reconoce principalmente por la representación de actos de movimiento, especialmente, la persecución como tropo en la historia del arte y la visualidad.

Hemos visto que el medio video permite con facilidad la intromisión de una subjetividad manifiesta dentro de su aproximación documental. Pero además, siguiendo la distinción de Dubois (2011, p.37) sobre sus modos de representación, el modo plástico tan asociado a la experimentación de la imagen videográfica, es también el punto de confluencia con “un sentido constante de *ensayo*, de experimentación, de investigación, de innovación”, que lo une a una vocación experimental que comparte con el cine para trabajar estas zonas de documentalidad desde una libertad formal que lo distancia de otras modalidades audiovisuales del período. Esos espacios de contaminación entre cine y video, encuentran también una coincidencia formal y reflexiva en un grupo de documentales de corte experimental que operan en una zona demarcada por la autoidentidad, similar a esta sensibilidad que se manifiesta en la autoetnografía y el autorretrato. Son filmes realizados o pensados desde el exilio que aportan nuevas capas a la construcción de los discursos en primera persona, y en la forma en que estos pueden confluir con esta perspectiva subjetiva en los DdV. Se trata de *Journal inachevé* (1983), de Marilú Mallet, *Fragments de un diario inacabado* (1983), de Angelina Vázquez, y el cortometraje *Lettre d'un cinéaste ou Le retour d'un amateur de bibliothèques* (1983), de Raúl Ruiz.

Sin presentar espacios de contaminaciones precisas con los DdV, estas obras revelan en sus condiciones de fragmentariedad y desplazamientos del yo un acercamiento productivo al intersitio de lo documental y lo experimental, alumbrando zonas cercanas a los procesos subjetivos que encarnan los diarios. Las operaciones emanadas de lo documental trabajan en una zona fronteriza, en las que el uso de la voz en off para articular la narración y la estructura entre pasado y presente permite describir y organizar narrativamente la memoria con breves apuntes emotivos, a la manera de estados de ánimo, que vendría a configurar una “poética de la voz”. Esto lo conecta a lo que Pinto (2012, p.223) describe -a propósito de estos filmes- como “esencial para comprender el giro contemporáneo del documental, ya sea en términos de reflexividad, subjetividad y exploración formal”.

Asumiendo esa abierta vocación experimental, los DdV tanto chilenos como franceses presentan modos de uso muy diferentes entre sí, oscilando entre la ficción documental de inspiración autoetnográfica por una parte, y piezas con una progresiva conciencia de su materialidad, en concordancia con la rápida adscripción de los artistas del video por construir vías paralelas a la televisión, como el caso de Flores, Forch y Vargas. Estas obras operan en lo que Olhagaray (2002, p.94) describe como “la fisura entre el registro y el ‘derroche’ de su materialidad”, donde van buscando una autorreflexión —primero tentativa— sobre su condición y los modos de producción político-cultural de un país sumido en la represión, para luego encontrar más nítidamente el espacio enunciativo del yo.

Es en las últimas ediciones de los FFCHV, en que se asumiría con mayor propiedad la modalidad del autorretrato video, entendiéndolo como una amalgama entre una reflexión tecnológica del medio y la autoconsciencia que emerge como factor de tensión personal y político. Como explica Schefer, en la noción de autorretrato en los DdV nacionales confluyen “la constitución de la obra a partir de la exposición del cuerpo físico (y sonoro, habría que agregar), del mosaico de experiencias y de la memoria del autor al aparato tecnológico” (Schefer, 2008, p.47).

En estas constataciones de las posibilidades del video como medio vinculado a los modos documentales, motivado en parte por su posición reactiva a la hegemonía televisiva, y en otra por estas exploraciones de la subjetividad del autor referente al medio, el trabajo de Juan Downey constituye un hito para abordar el video desde nuevas capas de análisis enfocadas en su interrogación como soporte y en lo que Harithas y Ross en el catálogo *With Energy Beyond These Walls*, definen como la “potencialidad de retroalimentación y reflectividad —el video como espejo en el que el artista se refleja a la vez que se proyecta en la sociedad—” (1998, p.95).

En *The Laughing Alligator*, una de las piezas que componen su serie *Video Trans Américas* (1973-1979), Downey se instala en la exploración de su propio cuerpo y lo complejiza en la medida que se ubica entre la necesidad de objetivar ciertas costumbres de los indígenas Yanomamis (la descripción quasi periodística de ellas), con secuencias performativizadas del propio Downey.

A través de esta “línea etnográfica” que impulsa el autor, se va reforzando la autoconciencia del narrador enfrentado a sus propias operaciones de representación y reflexionando sobre la presencia del cuerpo como territorio de esa subjetividad.

The Laughing Alligator plantea los rasgos seminales del documental experimental hacia el campo del autorretrato y la autoetnografía: el uso plenamente consciente de las posibilidades subjetivas del narrador (con conciencia de su “artificiosidad”, podríamos agregar), la reflexión sobre la materialidad del video como un medio de transmisión que permite a los sujetos retratados poder verse e interactuar, y las posibilidades de construir una relación etnográfica en tiempo real, que Russell describe como “escribir una identidad en las estructuras temporales” (2011, p.3).

En vista de esta posible referencia, ¿cómo se conectan estas singularidades como pieza vanguardista, que compendia lo autoetnográfico y operaciones tendientes a un tipo de autorretrato, con los DdV de los Festivales franco chilenos de videoarte?

La exploración audiovisual del trauma

En el caso de *Miradas desviadas* (1992), de Claudia Aravena, creemos que hay una imagen que da paso a la desintegración que parece estar en la conformación del yo, donde la realizadora se presenta desde su voz y con el texto para presentar una identidad que se enfrenta al extrañamiento del paisaje desconocido y la fugacidad de la observación en tránsito.

La singularidad del autorretrato en *Miradas desviadas* parece radicar en la correspondencia entre esa identidad que se presenta confusa y que enfatiza una intimidad en la voz en off para transmitir esa desorientación, junto con una imagen que progresivamente se va disolviendo y perdiendo su anclaje realista, hasta alcanzar una abstracción casi total. Por otra parte, la pieza indaga en esos rostros desconocidos que se escapan, que no logran situarse para la observación del viajero, en una especie de etnografía de rostros fugaces (a menudo capturados de espalda), que se disuelven en la trama electrónica. En esa operación, podemos encontrar ciertas correspondencias con el proceso etnográfico que Downey reconoce en *The Laughing Alligator*, cuando asume que el proceso de observación hacia los sujetos nunca será completado y, en parte por ello, la etnografía se revierte hacia el narrador y se convierte en autoetnografía.

La voz en off refleja una identidad dudosa y hasta cierto punto, en conflicto. Esa voz no informa ni describe, se limita exclusivamente a “ilustrar” un estado de ánimo y una interrogación sobre la naturaleza de las imágenes. El uso abiertamente performativo de esta voz parece jugar un doble papel: como exploración de esa identidad viajera enfrentada a un lugar desconocido que parece habitar desde el espacio mítico (del cine, por la imagen de Jean Pierre Leaud, protagonista de “Los 400 golpes”), pero también parece ser una reflexión sobre esa inmaterialidad de la imagen video que deviene en una especie de disolución de la mirada, del fracaso por etnografiar los rostros parisinos que se disuelven en la “nieve” de la imagen electrónica.

Esta deriva del impulso etnográfico hace volver la mirada hacia la intimidad, en una operación que refuerza la “puesta en escena de la subjetividad”, como describe Russell a la autoetnografía experimental, y en la cual la “historia personal se implica en formaciones sociales mayores” (2011, p.2). No es aventurado pensar en esta operación, un proceso similar al realizado por Downey donde la mirada se gira hacia sí misma, como forma de performativizar la propia identidad y constatar su propio fracaso como pieza antropológica.

En *Muerte al rey* (1989), de Francisco Arévalo, también parece construirse una identidad descentrada del cuerpo presente por esta variante sonora del *cuerpo presente acústico*, donde la voz en off performativizada (“actuada” por una mujer) ilustra el estado de ánimo del realizador. De manera menos intimista que *Miradas desviadas*, en este DdV se busca desmontar los discursos televisivos y es una observación mordaz del fin de la dictadura, bajo capas de imágenes electrónicas que se superponen exhibiendo ostentosamente su materialidad. Si el anterior DdV ofrece una variante muy personal proclive a tensionar desde ahí el yo narrador, en *Muerte al rey*

se ampara en la escritura video (la edición) para inscribir estos cuerpos audibles como un uso performático de la experiencia del viajero. En ese sentido, la manipulación intensiva que hace de las imágenes a través de superposiciones, recortes, fragmentaciones y animaciones, parece funcionar en ese espacio intermedio que Olhagaray define como "arte tránsfuga", que funciona "en esa fisura, entre el registro y el derroche de su materialidad" (*ibid.*, p.68), en que se advierten retazos de una identidad que se entrega al choque cultural en un momento significativo de la historia en Chile y Francia.

También hay una relación que tensiona su carácter epistolar, entre la escritura autobiográfica (que es auditiva) y la escritura video. Arévalo propone un juego de oposiciones entre una memoria audible concreta (una voz robotizada que da la hora y temperatura en esos años y luego una narración en off que es una especie de bitácora anímica, tal como en *Miradas desviadas*).

Con este DdV, Arévalo parece huir de la verosimilitud de las imágenes —también es posible que sea una manera de arrancar de la dictadura— y es su escritura la que se convierte en inscripción de lo audible, con un texto que observa con distancia ese homenaje a la Revolución de 1789 y se aleja de los clichés del exiliado chileno. Si la voz en off es el recurso de Arévalo para situar su posición como viajero hacia una autoetnografía salpicada y problemática, está relacionada íntimamente con una posición que revela su rechazo/decepción político: el acto de suprimir el sonido a las imágenes que reflejan "chilenidad" (el bombo mapuche, la machi), y la figura de Pinochet decapitado parece ser una operación de "choque", en que la manipulación violenta de sus imágenes parece deconstruir el formato documental hacia un territorio de contornos difusos, pero tendientes a la intimidad.

Así, el autorretrato va adquiriendo un rasgo identificable que tensiona sus orígenes en tanto búsqueda plástica y modos documentales, donde hay una insistencia en presentar esa identidad desplazada a través de los procedimientos tecnológicos que ofrece el medio video. Podríamos afirmar que en *Muerte al rey* se hace visible desde una mirada identitaria bajo varios pliegues, en la relación entre lo personal y lo político, o el encuentro entre este modo documental y el autorretrato.

En ambos diarios chilenos, la presencia evidente de la materialidad video parece determinar de manera significativa las estrategias de representación del yo narrador, hacia este espacio difuso del autorretrato. En ese sentido, dotan de una cualidad novedosa a esta práctica documental con el autor como sujeto discursivo autoconsciente pero fundamentalmente fragmentado. En estos ejemplos hemos visto que la condición política determina en parte importante la construcción o la percepción que el videísta/viajero hace de sí mismo, tendiente a revelar ciertos rasgos de intimidad que podríamos definir como fragmentada y en tensión. En el caso de *París c'est trop* (1988), de Jorge Said, el autorretrato se va configurando desde una condición más expositiva de la



Imagen 2: Claudia Aravena, *Miradas desviadas*, video, color, 15:35 min., 1992.



Imagen 3: Francisco Arévalo, *Muerte al rey*, video, color, 6:40 min., 1989.

observación, enfatizando la primera experiencia de un chileno en dictadura que va a “tocar una democracia”, como dice un cartel escrito por el autor. Mientras registra este mundo nuevo y deja atrás “este Chile triste, sufriente” como escribe.

Exploraciones autoetnográficas desde el lente francés

Un caso singular de análisis es el DdV francés *Chili Moya, Chili Moyo* (1986), de Jean-Paul Fargier, donde se construye un registro de la intimidad en una amplia modalidad autobiográfica que, como mencionamos, incluye al autorretrato, el diario filmado y el home video. Fargier parece querer conectarse a los filmes de Mekas en esa identidad presentada desde el registro cotidiano y familiar, intercalando la bitácora de viaje en Chile con los registros de su hija pequeña a la que dejó en Francia.

Lo interesante y novedoso de la operación del realizador y teórico francés, es que contrapone las materialidades y referencias discursivas del cine y el video ya que, por una parte, filma su diario en el formato de super 8mm, el que sabemos fue masificado como un formato casero destinado a las experiencias familiares. El registro de los almuerzos con amigos, paseos, tomas de la calle y visitas a canales de televisión, adquieren así una textura de archivo filmico que busca desestabilizar el sentido de registro pasado de estos (no lo son, ya que son lo medular de su diario o están registradas desde el “presente” incluso con textos que lo describen como bitácora de viaje), mientras que los registros de su hija, que, en el procedimiento narrativo del cine, podría corresponder al “pasado”, son un registro en video que funciona en contraposición. Así, plantea una singular operación que pone de manifiesto esa intercambiabilidad de cine a video y desde el registro de lo “real” y sus diferentes aproximaciones según el medio.

Lo singular del DdV de Fargier, es que se trata de un registro personal que se presenta en una amplia modalidad autobiográfica que incluye al autorretrato, el diario filmado y el home video, como formatos intercambiables. El autor transita desde el cine ensayístico que supone la variante autobiográfica en formato íntimo, al registro del diario en video indagando en las manipulaciones de la imagen y el uso de textos. De esta forma, Fargier parece estar explorando aspectos de su identidad mientras reflexiona sobre las cuestiones materiales del cine y el video. En ese sentido, recuperamos el pensamiento de Beaujour cuando definía al autorretrato como “la exploración de la propia personalidad y, a la vez, de las posibilidades de la escritura y su relación con la memoria, el pensamiento, el saber y el mundo” (Beaujour en Pérez, 2016, p.37).

También dentro de la línea de videos que abordan el autorretrato y la autoetnografía en los FFCHV, destaca la obra *Espero verte pronto por eso* de Jean-Louis Le Tacon. Este trabajo, realizado como DdV en 1987 (pero editado y presentado en el octavo FFCHV, de 1988) es un ejercicio poético de recorrido personal por la ciudad de Santiago durante aquellos complejos años. La obra comienza con una voz en off que recita un fragmento del canto I de Altazor de Vicente Huidobro, mientras un personaje vestido de negro corre y se desvanece en un camino rural. El texto evoca, en un acto de introspección, la condición del viaje interno así como externo, bajo la metáfora del sueño y lo desconocido¹⁴. La idea de que sea Huidobro el motivo tiene relación también con el hecho de que el poeta tuvo en su momento una profunda conexión con ambos países, así como el ambicioso proyecto poético de Altazor que toma como base el concepto de viaje.

El video continúa presentando imágenes de la Plaza Baquedano, el cerro San Cristóbal, la Alameda y el Metro de Santiago, mientras el narrador va explicando de forma evocativa las características y percepciones personales de aquellos sitios de la capital. El ejercicio epistolar de la pieza es elocuente, ya que el narrador va contando —tal como si fuera un diario personal— el encuentro y desencuentro afectivo que tiene con la ciudad. Mientras este retrato del paisaje se

¹⁴ El pasaje del poema reza lo siguiente “¿Cómo podré dormir mientras haya adentro tierras desconocidas? Problemas, misterios que se cuelgan a mi pecho, estoy solo, la distancia que va de cuerpo a cuerpo es tan grande como la que hay de alma a alma”.

desarrolla, se presentan imágenes en formato de franjas, similares a las realizadas por otros videoartistas a modo de incrustaciones tal como es el caso de Juan Forch en su DdV *Torre Eiffel* (1986). En él Forch incluye fragmentos del poema de Huidobro "Torre Eiffel" y con plano de ascenso se insertan franjas de color blanco y negro para generar un acento visual. Del mismo modo, Forch incrusta postales turísticas de la mítica torre parisina¹⁵. Sin embargo, a diferencia de lo realizado por Forch, las incrustaciones de Le Tacon incluyen un fragmento central del video *Tres Mujeres*, de Leopoldo Correa de 1988. Este trabajo —que se concibe a modo de videoclip— documenta una brutal situación de represión policial a tres mujeres que se manifestaban en el centro de Santiago.

Igualmente, el video de Correa incluye el tema "Ellas danzan solas (cueca sola)", que compuso el cantante británico Sting en 1987 y que es conocido por ser una canción de protesta que reivindica el rol de resistencia de las mujeres en dictadura.

El video de Correa expone con crudeza imágenes reales donde un carro lanzaaguas golpea directamente a las mujeres dejando a una de ellas en el piso. Mientras esto sucede, en medio del agua y los gases, una de las mujeres ayuda a levantar a la caída para salir de la situación. Es justo aquella violenta escena la que Le Tacon decide recortar para insertarla en medio de su video a modo de franja en medio del paisaje de la ciudad. Este ejercicio de cita, de un videoartista a otro, ofrece una interesante lectura que puede ser revisada como un acto de infiltración o camuflaje en su DdV. *Tres mujeres*, que se expuso en el FFCHV de 1988, fue una de las pocas obras que tuvo un carácter eminentemente de denuncia en código documental y que no fue censurada por DINACOS¹⁶. Estos tipos de registros de cámara durante la represión sólo podían ser vistos en el noticiero clandestino Teleanálisis o transmitidas por medios extranjeros que cubrían lo que sucedía en el país.

Su relato personal, afectivo y poético del paisaje santiaguino continúa con una secuencia del Edificio Diego Portales, y en su relato comenta parte de la historia del edificio¹⁷. En ese momento, la secuencia se ve alterada con un primer plano de un letrero del gobierno que reza: "En orden y paz Chile avanza"¹⁸, para inmediatamente incrustar nuevamente una franja vertical donde se ve nuevamente la secuencia del potente chorro de agua arrojando al piso a una de las mujeres de la marcha, esta vez con un sonido ralentizado, lo que provoca más tensión en la escena. El video continúa con reflexiones poéticas con escenas de estudiantes y amantes paseando y disfrutando del cerro Santa Lucía, mientras resuena el tango "Volvió una noche", de Carlos Gardel.

Igualmente, por largos pasajes del video presentan planos del Río Mapocho, a ratos con parejas que disfrutan juntas o con vendedores ambulantes. Al final de esa secuencia, un



Imagen 4: Jean-Louis Le Tacon, *Espero verde pronto por eso*, video, color, 13:52 min, 1987.

¹⁵ Un análisis profundo sobre *Torre Eiffel* de Juan Forch puede revisarse en Sebastián Vidal Valenzuela "El Festival Franco chileno de videoarte como campo de experimentación audiovisual para la Franja del NO" en Revista ArtEscena16, UPLA, 2023. En línea <https://artescena.cl/wp-content/uploads/2024/01/artescena-16-art-3.pdf>

¹⁶ Dirección Nacional de Comunicación Social, entidad encargada de supervisar y controlar toda la información que se emitía por medios de comunicación en el país.

¹⁷ Es importante señalar que en este edificio se encontraban las oficinas de la División de Comunicación Social (DINACOS). Organismo dependiente de la Subsecretaría General del Gobierno chileno establecido durante la dictadura militar, funcionando desde finales de 1973 hasta el 12 de febrero de 1992. Sustituyó a la antigua Oficina de Informaciones y Radiodifusión de la Presidencia de la República. Era el organismo encargado de censurar y regular los medios de comunicación.

¹⁸ Este letrero se encuentra documentado también el fondo fotográfico del diario Fortín Mapocho, ver en línea <https://www.archivofortin-mapocho.cl/imagenes/chile-gobierno-propaganda/>

personaje emerge por una ladera del río, donde nuevamente podemos ver, en esta oportunidad, la misma secuencia de las mujeres reprimidas con efecto de incrustación, pero en este caso con una incrustación en forma de equis. La relación con el río Mapocho, el chorro de agua que golpea, así como el efecto de la cruz, nos presenta —a modo de relato— que el viaje audiovisual de Le Tacon quedaba inscrito bajo el signo de la historia traumática.

Esta obra presenta una historia del pasado (relato del edificio de la Unctad / Río Mapocho con un cuerpo que emerge de él), así como una historia del presente (relato del edificio Diego Portales / Río Mapocho reapropiado con personas vivas). La equis de la represión, cubre otro plano como una imposición permanente que se inscribe en la pieza constantemente en todo su relato audiovisual. Este punto alcanza su punto más elocuente con los fragmentos de video de una gran manifestación en contra de la dictadura. Por las pancartas, la manifestación probablemente se enmarcaba en una actividad de repudio al posible fraude electoral del plebiscito que tendría lugar al año siguiente. De fondo se ven mujeres aplaudiendo alegremente con cintillos y pancartas que declaran "NO al fraude electoral", mientras de fondo se escucha fuertemente la canción "Adiós general" del grupo Sol y Lluvia¹⁹.

El colorido escenario de la protesta pacífica contrasta con el tono cromáticamente oscuro de la represión que se mantiene simultáneamente proyectándose en la equis. La voz en off va narrando su encuentro con aquella manifestación nacional, la que reconoce como una "enorme fiesta" en la que participan "estudiantes con uniforme, hombres con traje, damas elegantes, mujeres, jóvenes, niños, viejos, profesionales y obreros: hablaron intensamente, nos pusimos a soñar".

Finalmente, el video termina con muchos estudiantes celebrando el fin del año académico lanzándose a una pileta pública. Mientras los jóvenes se empujan y mojan la pileta, la voz en off relata: "Me dijeron que una asociación de estudiantes había decidido que era necesario dar al público una imagen distinta a la del compromiso político y dejar lugar a las risas. Era el fin de las clases". En este acto final del video, Le Tacon nos vuelve a introducir el concepto del agua, pero esta vez de una forma alegre y jovial, probablemente anticipando las celebraciones que tendrían lugar con el triunfo del NO y el fin de la dictadura, momento cercano al que fue exhibido el video en noviembre de 1988. Los chorros de agua de la pileta con los estudiantes felices contrastan con el amargo chorro de agua del carro policial golpeando a las mujeres. La pieza concluye con niños bañándose en la Fuente Alemana, una enorme pileta que comúnmente era utilizada como espacio para que niños se refrescaran en verano.

Espero verte pronto por eso realiza un ejercicio autoetnográfico que documenta, desde un ojo audiovisual extranjero, el momento social y político, siendo a su vez una pieza que activa una crítica esperanzadora a los tiempos que se avecinan en Chile. Un viaje que añora un efecto de reencuentro, reencuentro con la ciudad y con la libertad.

Conclusión

La extraordinaria actividad creativa en el campo del audiovisual que impulsó el Festival Franco-chileno de Videoarte, en su década de existencia local, permitió canalizar modos de uso en el medio video que ampliaron las posibilidades de lo que podemos catalogar como audiovisual experimental, ya sea que haya provenido de las artes visuales, o retomando una corriente más exploratoria en el audiovisualismo chileno previo.

Estas modalidades expresivas que constituyeron la práctica del videoarte en Chile durante la dictadura, fueron, en muchos casos, determinadas como una respuesta al contexto político de aquellos años. Esto tuvo un rasgo que puede ser visto como su principal característica en una

¹⁹ Es importante señalar que debido a esta canción, los miembros del grupo, los hermanos Amaro y Charles Labra, resultaron secuestrados por la DINA (Dirección Nacional de Inteligencia Nacional).

cantidad apreciable de obras: el acercamiento a las formas documentales. En ese sentido, los DdV se convirtieron en una modalidad que respondió adecuadamente a la necesidad de documentar esos años no desde la denuncia o el registro “de guerrilla”, sino que desde sus operaciones subjetivas como modo artístico.

En esa confluencia, usando enfoques discursivos y formales abiertamente experimentales, la potencia documental de los DdV se amparó de manera importante en la autoconciencia del narrador/realizador, quien retrató con los usos del cuerpo o de la voz su experiencia personal, vinculada inevitablemente a los efectos de la dictadura. Lo documental y la subjetividad del yo fueron, por tanto, un modo de producción definido y nítido, que en el caso de los DdV chilenos utilizó la coyuntura del viaje como un catalizador de prácticas tendientes a explorar y a percibir la autoidentidad. Así, tanto la autoetnografía como el autorretrato, fueron las modalidades usadas para manifestar esta “producción de subjetividades” que nítidamente expresaron la visibilidad del trauma ante la represión, violencia y la falta de libertades como factores constitutivos de la “vida bajo dictadura”.

Creemos que los usos del cuerpo y de la voz para presentar identidades fragmentadas, responden además a modos de tipo performativo, que interrogan sobre su entorno de formas experimentales, que, pese a su voluntad documental, se instalan en una perspectiva que transgrede lo verosímil. En este aspecto, creemos que el autorretrato funciona más adecuadamente para dar cuenta de estas búsquedas identitarias, ya que en varios de los DdV observados, vemos la emergencia de un yo conflictivo, en tensión con las condicionantes políticas y artísticas del Chile bajo dictadura, y por ello, es la modalidad que mejor responde para reflejar ese descentramiento que es tanto discursivo como formal. Así, podemos afirmar que “lo político”, si bien no determina una cualidad propia en los DdV, responde a miradas que subyacen bajo las operaciones de subjetividad de estos, como uno más de los rasgos personales que en ellos se manifiestan.

En los DdV nacionales advertimos una especie de proceso tendiente a “exorcizar” la condición traumática de la dictadura, mientras que en los diarios franceses hay una tendencia evidenciable hacia modelos etnográficos, con una mayor carga de ejercicio formalista en el tratamiento de la imagen, que tiende hacia la autoetnografía, principalmente en formas performativizadas de narración. Esta apunta hacia ciertos bordes de ficción documental, y que intentan comprender de estas maneras las problemáticas de este lejano país sumido en una dictadura. En este proceso, creemos, las modalidades de los DdV chilenos y franceses se separan, ya que mientras las obras nacionales experimentan con las materialidades de la imagen video, los diarios franceses apuntan más a estos usos etnográficos y autoetnográficos desde una perspectiva más poética y observacional y, si se quiere, desde un registro más coincidente —con todas las libertades que permite el medio— con el elemento realista.

¿Cómo se inscriben, finalmente, los DdV dentro del documental experimental chileno y cómo se proyectan sus modos de uso en la futura producción autobiográfica del documental?

Respecto a lo primero, creemos que los diarios nacionales presentan líneas de continuidad con la producción experimental previa, en especial en los tipos de ruptura de la imagen con sus referentes verosímiles y con la reflexión sobre la materialidad de estas imágenes, como es el caso de *Electroshow* (Patricio Guzmán, 1966), y *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores 1973). Esta línea evolutiva presenta disruptiones claras a estrategias narrativas tradicionales y, dentro de la escasa producción documental en el audiovisual de los años 80', permitió instalarse como un corpus de obras que, en la complejidad del contexto artístico y político, indagó con profundidad en torno a lo que es y contiene, ontológicamente, la imagen como valor documental.

Sobre la segunda pregunta, creemos que en la combinación entre *documentalidad* y una subjetividad afincada en el yo, se advierten usos que abarcan incluso obras previas a los DdV, como los identificados en la investigación, que establecen relaciones y vínculos con parte de la producción documental autobiográfica de las últimas décadas, en la presentación de sujetos de enunciación en conflicto con su identidad y que cuestionan ciertos paradigmas del género

a partir de una representación problemática de los usos del cuerpo. Es el caso de los citados documentales *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2006), *Remitente: una carta visual* (Tiziana Panizza, 2008), *La quemadura* (René Ballesteros, 2009) y otros como *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010). En estos ejemplos, creemos que los DdV, entendidos como manifestación de una autoidentidad fragmentada e incierta, se vinculan con estas películas en que la reflexión sobre el cuerpo como sujeto de enunciación es siempre descentrada, en abierto conflicto con la representación del presente y del archivo, y que redefine modalidades de tipo performáticas en el documental contemporáneo. En ese sentido, podemos concluir que el documental experimental, en su tránsito del videoarte al cine, establece líneas evolutivas más vinculadas entre sí a la reflexión sobre las imágenes, sus materialidades y los sistemas de representación en el audiovisual contemporáneo.

Bibliografía

- Aravena, C. y Pinto, I. (2018) *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Santiago: Metales Pesados.
- Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.,
- Bruzzi, S. (2006) *New Documentary*. New York: Routledge.
- Donoso, K. (2019) *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Downey, J. (1998). *With Energy Beyond These Walls*. Catálogo de la exposición. IVAM.
- Krauss, R. (1978). *Videoarte: la estética del narcisismo. New Artists Video. A Critical Anthology*. Nueva York: E. P. Dutton, 1978. 43-64.
- Liñero, G. (2010) *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho Libros.
- Olhagaray, N. (2002). *Del video-arte al net-art*. Santiago: LOM.
- Olhagaray, N. (2014). *Sobre video & artes mediales*. Santiago: Metales Pesados.
- Pérez, F. (2016). *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*. Viña del Mar: Catálogo.
- Pinto, I. (2012). Lo incompleto. Desajuste y fractura en dos diarios fílmicos del exilio chileno. En *Prismas del cine latinoamericano*. Wolfgang Bongers (Ed.), Santiago: Cuarto Propio, 215-235.
- Renov, M. (2004) *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Russell, C. (1999). *La otra mirada. Experimental Ethnography: the Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.,
- Russell, C. (2011) "Autoetnografía: viajes del yo", *Revista La Fuga*, 12. Recuperado de: <https://lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>
- S/A. (1986). "Juan Downey. Tiempo, espacio, abstracción". *Revista Enfoque*, 7, 24-31.
- (1995-1997). *Revista Video Autor* (1,2,3). Corporación Chilena de Video y Artes Electrónicas. Olhagaray, Néstor (Ed.).
- Schefer, R. (2008). *El Autorretrato en el documental: Figuras/Máquinas, Imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Cine.
- Vidal Valenzuela, S. (2023). "Festival Franco-Chileno de Video Arte: A Space of Resistance under Dictatorship and Expansion in Democracy". *Encounters in Videoart in Latin America*. Elena Shtromberg y Glenn Phillips (Eds.). Los Ángeles: Getty Publications, 163-180.
- (2023). "El Festival Franco chileno de videoarte como campo de experimentación audiovisual para la Franja del NO" en *Revista ArtEscena*, 16, UPLA. En línea <https://artescena.cl/wp-content/uploads/2024/01/artescena-16-art-3.pdf>
- WV.AA. (2010). Juan Downey. El ojo pensante. Catálogo Telefónica. Textos de Macchiavello, C., Smith, Valerie, González, J., Guagnini, N. Santiago, Chile.
- "Catálogos Festivales Franco-chilenos de Videoarte". Santiago: Servicio Cultural de la Embajada de Francia/Instituto Francés de Cultura, 1981-1992. Disponible en: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/cgi-bin/library.cgi>