

11 de septiembre de 1973: trauma, testimonio y liberación a través del cine documental

The Chilean 9/11: Trauma, Testimony and Liberation through Documentary Film

Carolina Larraín Pulido

Universidad de Chile
clarrain@uchile.cl

Resumen

El artículo examina cómo experiencias de trauma histórico han sido abordadas desde el cine documental por medio de la construcción del testimonio de un evento que muchas veces no cuenta con testigos ni evidencia directa, y que en ocasiones se hace inaccesible debido a la existencia de mecanismos psicológicos post-traumáticos. Se revisará cómo los documentales *El Tigre Saltó y Mató, pero Morirá... Morirá...* de Santiago Alvarez y *Salvador Allende* de Patricio Guzmán abordan los hechos ocurridos tras el golpe de estado chileno el 11 de septiembre de 1973, revisando las estructuras y recursos narrativos desplegadas en estas obras para dar cuenta del evento y demostrar el potencial liberador del cine documental.

Palabras clave: 11 de septiembre de 1973, trauma histórico, cine documental, lenguaje audiovisual, testimonio.

Abstract

*The article examines how historical trauma has been explored through documentary film, considering difficulties such as constituting a witness to an event which sometimes does not have any material evidence or witnesses, and which can be unavailable to its victims due to post-traumatic psychological mechanisms. The Chilean 9/11; trauma, testimony and liberation through documentary film looks at how films such as Santiago Alvarez's *El Tigre Saltó y Mató* and Patricio Guzman's *Salvador Allende* confront the events that occurred after the Chilean Coup d'Etat in 1973, specifically analyzing the narrative structures and resources that were used to give an account of this traumatic event as well as documentary film's liberating potential.*

Keywords: Chilean 9/11, historical shock, documentary cinema, audiovisual language, testimony.

Representación audiovisual y trauma histórico

La representación del trauma histórico y la pérdida personal nunca ha sido un hecho simple, por lo que la creación de películas u obras de arte que den cuenta y se refieran a experiencias dolorosas, fragmentadas y aparentemente ilógicas, se suele transformar en un arduo desafío. Este desafío, no menor, que ha de enfrentar el realizador involucra dar voz a la experiencia y testimonio del trauma, encontrando estrategias comunicativas y artísticas que permitan el diálogo entre múltiples capas de experiencia, evidencia, historia y memoria.

Los documentales y largometrajes argumentales que refieren a temáticas de trauma histórico ligadas al holocausto o a diversos genocidios del siglo XX, dan prueba de las dificultades de acceder directamente a este tipo de hitos. Esto ocurre principalmente debido a la falta de referentes directos para la construcción del argumento, la existencia de brechas temporales entre el evento y el recuento narrativo de este y a traumas personales que afectan la disponibilidad de los testigos o víctimas para acceder a experiencias pasadas en su memoria. Por otra parte, cabe mencionar que las formas narrativas del cine “dominante” tienden a privilegiar recuentos lineales de eventos, los que encajan en estructuras clásicas que pueden funcionar en contra de la estructuración de la experiencia y el testimonio postraumático, el cual Dori Laub (1992) describe como fragmentado, circular, atemporal y muchas veces ininteligible. En este sentido, se podría sugerir que quizás esté en manos del filme experimental referirse a este tipo de experiencia, haciendo uso de su potencial plástico y libertad expresiva para escapar de la estructura y las convenciones comunicativas a las que tanto el documental y la ficción están sujetas, pero también plantea el desafío mayúsculo de articular narrativas y dar testimonios a temáticas que son muy difíciles de referir desde el documental y la ficción.

En la ponencia “Métodos y Modos Cinemáticos de Historizar el Holocausto: Los Lentes de Steven Spielberg y Stanley Kubrick”¹, Elizabeth Stephens (2007) sostiene que las aproximaciones de Spielberg y Kubrick al holocausto en las películas *El Resplandor* (1980) y *La Lista de Schindler* (1993) son incisivos ejemplos que aventuran en la representación de la experiencia traumática por vía del uso de lenguaje figurativo y técnicas ficcionales que transmiten la complejidad de los eventos traumáticos a través de preferencias estilísticas y un agudo control de la información factual. A juicio de Stephens uno de los mayores aciertos de estos directores en la realización de estas películas es que encuentran estrategias efectivas para enfrentar el desafío de representar un evento que se considera esencialmente irrepresentable debido a su naturaleza y su significación social,

¹ Título original en inglés; “Cinematic Methods and Modes of Historicizing the Holocaust: The Lenses of Steven Spielberg and Stanley Kubrick”.

haciendo hincapié en los recursos existentes en el cine de ficción para materializar y transfigurar las condiciones que dotan al evento de su condición irrepresentable.

Si bien la representación documental de experiencias de trauma histórico comparte muchas de las complejidades que enfrenta el cine de ficción, difiere radicalmente de este en cuanto debe construir su argumento sobre la base de materiales y sujetos que atestiguan el evento, privilegiando la existencia de rasgos indiciales y evidencia directa del evento en cuestión. En este sentido, al documental se le exige mantener una relación testimonial respecto a la realidad que registra, en la cual la imagen da cuenta y comprueba una realidad existente al frente de la cámara, así como también inscribe evidencias materiales en argumentos y narrativas documentales. En este sentido, el cine documental se encuentra atado a cierto tipo de materiales y referencias que imponen un gran desafío para la articulación de narrativas ligadas al trauma histórico, tanto por la indisponibilidad de los materiales y los sujetos necesarios para articular historias, como por la pretensión de validez que se encuentra tras la argumentación documental. Esta exige un ancla en el mundo histórico-experiencial que se opone a la utilización de recursos ficcionales para el encuentro y la articulación del mundo que es representado.

De esta forma, el documental debe trabajar con astucia y enfrentarse directamente a la narración de un evento que muchas veces no tiene testigos y que, en algunos casos, se convierte en el único testigo del mismo. En el aclamado documental *S-21: The Khmer Rouge Death Machine* de Rithy Panh (2004), se puede observar cómo la construcción de un testigo documental se erige desde la nada y cómo el director se ve involucrado en la búsqueda de evidencia material y testimonios de sobrevivientes para la elaboración de un testimonio fílmico del genocidio ocurrido en Camboya, el cual no dejó huellas, salvo en la memoria de las personas afectadas. Con medio siglo de anterioridad, el director francés Alain Resnais se había enfrentado a un evento de similar naturaleza en su controversial documental de 1955 *Night and Fog* acerca del holocausto judío. Aunque las condiciones que enfrentó fueron diferentes a las vividas por Panh debido a que el evento ya había comenzado a ser asumido históricamente y tenía locaciones, objetos y sujetos específicos que daban testimonio a él, Resnais también experimentó el desafío de tener que apoyar su argumento con pruebas materiales que no necesariamente agotaban o contenían la búsqueda de respuestas y sentido por parte del autor. Otro ejemplo pertinente se encuentra en *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, un documental de nueve horas acerca del holocausto judío, en que su autor se avoca a una búsqueda de testimonios, respuestas y referentes en una tierra desahuciada, en donde el tiempo ha consumido los referentes materiales en que se fraguó históricamente el trauma y los testimonios por sí solos no logran restablecer el quiebre. Es interesante notar que Lanzmann no recurre a material de archivo, por lo que el testimonio generado es más bien producto de una búsqueda en tiempo presente, lo que delata una valoración de parte del cineasta por capturar el aquí y el

ahora y la capacidad *in situ* de la cámara para revelar los significados subyacentes presentes en los sujetos y objetos que interpela. La duración de esta película da cuenta de la intensidad y exhaustividad de esta búsqueda en cuanto integra un gran número de experiencias y testimonios, prolongando a destajo la mirada de la cámara y permitiendo una proliferación de referentes de sentido. De esta manera *Shoah* se transforma en una pieza que esencialmente logra “contener” a los referentes existentes sobre la base de su valor testimonial, recopilando, archivando, interpelando y significando en un horizonte de sentido, la escasa evidencia directa sobre el trauma acontecido.

Con estos documentales en mente, es interesante trascender la discusión acerca de los materiales con los cuales estos se constituyen y pensar al documental en sí mismo como testimonio y testigo del trauma histórico. En este sentido, el documental se puede convertir en un testigo que da cuenta de una experiencia traumática por medio de la articulación de un testimonio único e irreplicable de los hechos, reuniendo los referentes, discursos, experiencias y exponentes necesarios para poder constituirse en testigo de aquello que no ha tenido testigo; en las palabras de Laub (1992) debe “buscar algo que de hecho es inexistente; un registro que aún no ha sido realizado”.

De esta manera, el documental tiene el potencial de develar los significados que a veces se encuentran ocultos en las temáticas con las que trata y de esclarecerlos tanto para su realizador como para su público. En este sentido, tiene que seguir el camino del “testigo efectivo”, el camino de aquellos que dan testimonio, lo que básicamente implica un proceso conjunto entre el testigo y el auditor de atribuir y dar significado a la experiencia traumática. Para el académico y realizador Brian Winston (1988), este proceso permitiría la existencia de la figura de una “víctima” documental, la cual por el solo hecho de “existir” permitiría al documental liberar y aliviar al sujeto a través de sus imágenes, o al menos de la expresión de historias dolorosas, que permanecen no dichas e ignotas. Por lo tanto, el documental se volvería una fuente de liberación.

Aunque el documental pueda potencialmente liberar a la víctima de un trauma histórico, el proceso para llevar esto a cabo es complejo debido a que la inaccesibilidad del testimonio, la dificultad de encontrar información y el franqueo de barreras psicológicas, comúnmente generan lo que S. Freud (1958) denomina “*estructuras de repetición*”. Estas son producto de procesos de resistencia interna que el paciente o testigo reproduce al ser confrontado a experiencias traumáticas que no puede resolver o que teme reconocer, las cuales podrían ser sanadas mediante el enfrentamiento del trauma y el proceso terapéutico. Vale decir, que mientras los traumas no sean confrontados, el paciente estará condenado a repetir consciente o inconscientemente su trauma de manera circular, lo que lo puede conducir a una compulsión o neurosis obsesiva.

Esta compulsión Freudiana estructurada sobre la base de la repetición, se hace evidente en una serie de documentales y particularmente en aquellos que trabajan con temas

ligados al trauma histórico, en los que se evidencia una necesidad marcada de reiterar y narrar la historia muchas veces y de muchas maneras. Esto da la impresión de que la historia nunca se completa ni logra un cierre narrativo, por lo tanto, podría decirse que el trauma histórico no puede ser aliviado por completo una vez que la película ha sido concluida. Es como si siempre se mantuviera algo inconcluso, oculto e inaccesible al realizador, al testigo y al sobreviviente, y que se reproduce a través de un espiral que refiere constantemente al momento del trauma. En palabras de Dori Laub (1992):

El imperativo de contar y de ser escuchado puede transformarse en una tarea que consume la vida entera. Sin embargo, parece que no importa cuánto se narre, nunca se logra acallar esta compulsión interna. Nunca hay suficientes palabras, ni las palabras correctas, nunca hay suficiente tiempo ni existe el momento correcto, y nunca hay suficientes oídos ni los oídos correctos para articular la historia, la que no puede ser capturada plenamente en el pensamiento ni la memoria ni el discurso. (p. 78)

Es interesante postular que esta compulsión a la que se refiere Laub muchas veces es traspasada a los documentales acerca del trauma, convirtiéndose en testigos que directamente heredan los procesos mentales y emocionales de sus creadores, transformándose así la repetición en una herramienta retórica para darle sentido o para superar un evento traumático que, justamente, genera resistencias a la interpretación.

El 11 de septiembre, *El Tigre Saltó y Mató, Pero Morirá... Morirá... y Salvador Allende*

El 11 de Septiembre de 1973 la democracia en Chile fue abruptamente discontinuada y una dictadura de derecha de corte neo-liberal fue instituida por la fuerza de las armas, luego del derramamiento de sangre civil y la sofocación del sueño socialista. Este golpe de estado es el punto de partida y motivación central de la película de Santiago Álvarez *El Tigre Saltó y Mató, Pero Morirá... Morirá* realizada en 1973 y el filme de Patricio Guzmán *Salvador Allende* del año 2004. Ambas películas abordan el trauma generado por este evento y se encuentran ante el desafío de constituirse en testigos filmicos de este, enfrentando una carencia de experiencias directas del evento, por lo que se proponen estrategias y estructuras narrativas que suplen esta falta. De esta manera, Álvarez trata el evento a pocos meses de su ocurrencia teniendo que lidiar con la distancia geográfica como elemento que limita el acceso a él. Guzmán, al realizar *Salvador Allende* treinta años después de acaecido el evento, se enfrenta principalmente a la inaccesibilidad temporal y, por tanto, a la imposibilidad de volver al momento inicial del trauma.

El análisis de estas películas se basa en la manera en que dan cuenta del evento (o “dan testimonio” del evento) y en cómo resuelven estas restricciones temporales y espaciales principalmente en términos de: a) el uso de evidencia material, documentos y archivos; b) la existencia de retóricas y estéticas de la repetición, y c) la inclusión de estructuras, formas de enunciación y textos poéticos como forma de trascender el carácter elusivo de la evidencia material, dar sentido a la obra y liberar la circularidad de la repetición postraumática por medio de la obra audiovisual. A continuación, se desarrollarán estos puntos con el fin de dar cuenta de las estrategias utilizadas por Álvarez y Guzmán para dar cuenta de este lamentable episodio de la historia del país y “trabajar”² sus consecuencias.

Articulación del testigo documental

La creación de un “testigo documental” requiere de una serie de elementos, entre los que se encuentra una historia o testimonio que es considerada profundamente necesaria, en el sentido de que debe ser contada y no puede ser callada. Esta historia a su vez debe ser contada por alguien, hay un sujeto de carácter individual o colectivo con una experiencia determinada y un punto de vista propio que surge como una voz que enuncia su verdad, experiencia y perspectiva sobre los hechos. Cabe mencionar que este sujeto se encuentra localizado espacial y temporalmente en la historia, es un sujeto histórico que se articula en el mundo histórico-social y la historia que cuenta se estructura a modo de argumento acerca de este mundo. Y por último, este testigo toma forma sobre la base de los materiales concretos (imágenes, entrevistas, etc.) que se obtienen para dar cara y sonido a este testimonio, lo que en el documental de trauma histórico se encuentra siempre bajo riesgo, debido a los efectos corrosivos del tiempo sobre estos materiales.

En el caso de los documentales estudiados, el uso de evidencia material como documentos y archivos, enfrenta ciertos desafíos planteados por las carencias que cada película debe resolver. Santiago Álvarez tiene que recolectar los materiales con que construye su película desde la distancia, ya que no vivió en persona el golpe de estado y debe hacerlo desde una dolorosa distancia, principalmente a través de las experiencias de amigos y archivos obtenidos por medio del noticiario del ICAIC³, periódicos y diversas fuentes de arte moderno y contemporáneo. El realizador centra su documental en Víctor Jara, uno de los más famosos cantores de La Nueva Canción Chilena y partidario de la Unidad Popular, que fue capturado, torturado y asesinado por fuerzas militares durante la dictadura. Jara pronto se convirtió en un mártir panamericano gracias a la contribución de sus canciones a la expansión de la izquierda en el continente, así como por su trágica

² Concepto traducido del término inglés “work through”.

³ Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica.

muerte que incluyó la mutilación de los miembros de su cuerpo que le permitían hacer música: sus manos y lengua.

Álvarez decide enfocar su película en las atrocidades que los militares le hicieron al país y a Jara, aprovechando el simbolismo encarnado en su figura como principal arma para apelar al público y estructurar el filme. Para este fin, crea una película sobre la base de cuatro canciones, tres de Jara y una de Violeta Parra, otra de las grandes trovadoras populares chilenas del período. Las canciones son ordenadas de acuerdo a su contenido y progresión narrativa, luego se integran los textos poéticos, los registros de Jara interpretando sus canciones y el material de archivo obtenido.

En conjunto al material en donde aparece Jara y se muestra la realidad que enfrentan los chilenos, también se utilizan archivos fílmicos que muestran escenas en el mundo que dan cuenta de los esfuerzos por parte de civiles de luchar en contra de las fuerzas del imperialismo, complementando y reforzando así el testimonio de los hechos en Chile. En este sentido, por medio del uso de este tipo de archivos, Álvarez hace una interesante fusión entre la historia de Chile, las proezas heroicas de las personas involucradas en la proclamación mundial del sueño Marxista y la crítica de aquellos que se oponen a él, reforzando su punto de vista acerca de los hechos y postulando la dimensión global y trascendental de esta lucha. Esta dimensión es remarcada gracias a la naturaleza de los materiales escogidos, los cuales se caracterizan por su gran poder evocativo y simbólico. Esto les permite apelar a un público amplio que trasciende las fronteras nacionales y se expande a todos quienes se encuentren luchando contra el imperialismo.

Patricio Guzmán se enfrenta al problema de la construcción de un testigo de manera radicalmente distinta a Álvarez, estructurando su obra sobre la base de un testimonio íntimo en el cual el director narra una búsqueda personal de sentido a través de la figura de Salvador Allende. Para esto emplea una serie de testimonios de testigos de la época, archivos y evidencia factual, los cuales son orquestados para dar visibilidad y realidad a esta búsqueda. En la elaboración de este testimonio Guzmán no enfrenta la limitante geográfica que enfrenta Álvarez, ya que Guzmán vivió en Chile y estuvo involucrado personalmente en los hechos previos al golpe, lo que le permite tener un conocimiento privilegiado de las personas, lugares y elementos significativos de la historia que quiere desentrañar. El desafío de Guzmán es, entonces, encontrar estos lugares, personas y cosas, y reconectarlas a sus propios recuerdos, enfrentando la dificultad de tener que construir un puente temporal entre los treinta años transcurridos desde el Golpe y el presente, en donde profundos cambios han tenido lugar, distorsionando y erosionando la memoria del pasado. Por tanto, el tiempo se convierte en la principal dificultad que enfrenta Guzmán para reunir evidencia material. En otras palabras, Guzmán se enfrenta a la dificultad de buscar referentes que, o bien han dejado de existir o se han convertido en elementos rarificados del pasado, tales como aquellos con los que Guzmán comienza la película: la

banda presidencial de Allende, su billetera, su cédula nacional de identificación y su reloj de pulsera.

En *Salvador Allende*, se da prioridad tanto a la evidencia factual concreta e indicial como al material de archivo. Hay gran cantidad de fotografías y material filmico del período en que Allende fue baleado, registrado por Guzmán y por terceros, entre los que se encuentran cineastas que visitaron el país como Joris Ivens y el mismo Santiago Álvarez. Se podría postular que la mayor dificultad que enfrentó en relación al uso de la evidencia material se halla simbolizada en una de las escenas introductorias de la película. En esta vemos cómo la mano de Guzmán trata infructuosamente de destapar un mural escondido bajo una capa de pintura gris, al igual que los testigos materiales de la historia que quiere relatar, quienes si bien contestan sus preguntas, dejan mucho en ascuas. En otras palabras, se podría decir que Guzmán da con importantes testigos materiales e históricos, pero se encuentra con que estos no son suficientes para saciar la inquietud que le motiva a alzar la voz y constituir un testimonio documental.

Artifugios poéticos y visuales

Respecto a los modos de apelación en estos documentales, ambos integran una pluralidad de voces y diversas formas de enunciación como parte de sus estrategias narrativas. Una de las características más interesantes es que ambos incluyen poesía o se estructuran en torno a ella, se aprovecha el poder de la metáfora y el lenguaje figurativo para referirse a eventos traumáticos innombrables, escapando así de la facticidad de la evidencia histórica. Se emplean estrategias para narrativizar la memoria con el fin de imbuir de sentido a elementos factuales. Es importante remarcar que la función de la poesía no se relaciona con una evasión o escape de la realidad, sino más bien con un recurso expresivo para su intensificación en la enunciación de sentimientos y emociones no-factuales.

El Tigre Saltó y Mató, pero Morirá... Morirá... comienza con intertextos a la poesía de José Martí -uno de los referentes intelectuales de la revolución cubana e ícono de las ideologías independentistas en el continente latinoamericano-. El uso de su poema "El Tigre que Saltó y Mató (...)", además de darle el título a la película, la inscribe en una lógica utópica de anti-imperialismo, integración y camaradería Latinoamericana. El uso de este poema en particular tiene múltiples funciones, por una parte, refuerza la apelación de la película insertando un caso particular -el chileno- en el marco de un sueño común, en el cual los mártires chilenos se convierten en mártires universales de la lucha contra el capitalismo. Por lo cual, se transforman en una suerte de héroes épicos, posicionando su lucha como una acción trascendental en pos de un fin común.

Por otra parte, si bien el poema tiene un fuerte contenido y un gran atractivo lírico y retórico, la película también apela a fines iconográficos, usando ideogramas y elementos de composición en pantalla que hacen que los textos aparezcan como elementos significantes sobre y en conjunto a la imagen. Estos textos se integran no solo en términos de composición visual y ritmo dado por el movimiento en pantalla, sino también por su contenido. Al mismo tiempo, hay que mencionar el uso de metáforas, hipérboles, analogías y comparaciones visuales a través de imágenes evocativas y estrategias de montaje significativas. Así por ejemplo, las que inician la película y que muestran panorámicamente una serie de explosiones de gran escala en lo que aparenta ser una mina de tajo abierto que, en conjunto al texto del poema de Martí, nos permite asociar las imágenes a la explotación imperialista de los recursos locales y posteriormente a hacer una analogía entre la figura de la potencia imperialista y las fuerzas militares.

Por último, cabe mencionar que el ritmo inaugurado por el poema inicial influye sobre la estructura misma de la película. Las cuatro canciones que componen el eje articulador son intermediadas por textos líricos que replican la esencia del poema de Martí sobre la base de textos de la vida de Jara, generando un patrón y dándole una interesante cualidad rítmica a la obra.

Salvador Allende se puede considerar una película más convencional que *El Tigre Saltó y Mató, pero Morirá... Morirá* en cuanto a su forma y estructura, en la cual la integración de elementos ligados al ámbito de la poesía no aparecen sino hasta la última escena de la película. En ella, el recientemente fallecido poeta Gonzalo Millán lee el poema "La ciudad", luego de que Guzmán nos presentase imágenes silentes del bombardeo del Palacio Presidencial el 11 de septiembre. El poema de Millán nos interpela con palabras que hablan del retroceso del tiempo, a un tiempo anterior al trauma, los crímenes, la tortura y el derramamiento de sangre. La disposición del poema al final del documental permite otorgarle a este un final abierto que evita una resolución final sobre el tema, sugiriendo indirectamente que aun no hay final ni cierre para Guzmán en términos personales ni en su búsqueda a través del documental. En este sentido, el final deja más preguntas que respuestas y todas las posibles respuestas son elevadas a metáforas poéticas.

Es interesante notar que Guzmán intencionalmente se abstiene de usar poesía durante toda la película, construyendo su documental a través de datos históricos y testimonios directos de los supervivientes del evento. En este sentido, la búsqueda de Guzmán se caracteriza por ser mayormente un proceso concreto y factual, que presenta una intención de responder a las preguntas establecidas sobre la base de una estructura expositiva causal clásica, en la cual la concatenación de hechos y referentes necesarios se espera dará lugar a las respuestas necesarias. Esto es precisamente lo que impugna el final con la poesía de Millán, revelándose la naturaleza irresoluta de los temas abordados por el documental y poniendo en tela de juicio el valor de la información expuesta para responder a preguntas

relativas al sentido y significado trascendental de los hechos que el cineasta desea responder.

Al igual que Álvarez, Patricio Guzmán apela a artilugios visuales para poder resolver inquietudes que se mantienen reticentes a una resolución por medio de modalidades expositivas tradicionales y datos factuales. Con este fin, Guzmán apela a las artes visuales para integrar un sentido que trasciende a la evidencia testimonial que ha encontrado, integrando obras que capitalizan su narrativa y poder evocativo gracias a su valor figurativo y referencial. Así, su testimonio personal y su narración de los eventos de la campaña política, de la presidencia y de la muerte de Allende se apoyan ocasionalmente con testimonios de artistas visuales y con su obra, es el caso de Ema Malig y José Balmes.

Repetición como estructura, retórica y resolución

En ambos documentales la figura de la repetición tiene relevancia en cuanto se usa como forma de estructurar una búsqueda de significado y una manera de procesar el trauma histórico. Al respecto, la repetición pareciera ser usada como parte de una búsqueda de respuestas, o más bien de sentido, a través de imágenes y textos que no logran generarlo por sí solos.

Santiago Álvarez usa la repetición extensivamente como estrategia retórica para generar un mayor impacto emocional en el espectador, crear analogías y acentuar similitudes entre sus materiales. Uno de los usos que le da a la repetición puede verificarse cuando vemos el montaje asociado a la canción “Te Recuerdo Amanda” de Víctor Jara, la cual narra la historia de un minero que se va a trabajar y nunca vuelve de la mina porque queda herido debido a las malas condiciones laborales. Mientras se escucha la canción, vemos la secuencia de imágenes fijas de negativos fílmicos de una mujer, que crea el efecto de eterna repetición de un evento del que no se puede escapar. Hasta que la canción termina y podemos visualizar a la mujer de forma clara a través de la misma imagen tras un proceso de positivado fotográfico, simbolizando la liberación de la situación opresora. Otro uso que Álvarez aplica, en términos de esta retórica de la repetición, es la reiteración consecutiva para remarcar, generar puntuaciones y dotar de énfasis emotivo a las imágenes. Esto sucede en el caso de las imágenes fijas de hombres que son maltratados por militares en la primera parte de la obra.

Finalmente, en *El Tigre Saltó y Mató, Pero Morirá... Morirá* se aprecia cómo la retórica de la repetición se puede usar para establecer analogías entre materiales con contenidos y estructuras similares. Con el fin de generar reconocimiento, valorizar y ligar la lucha chilena a eventos mundiales, por medio de la repetición de imágenes de violencia política y fuerza militar usada contra civiles en múltiples países que han sido reprimidos por las

fuerzas imperialistas. De esta forma, se puede verificar que en términos narrativos, esta estrategia intensifica la sensación de unidad, compañerismo e ideales comunes entre los oprimidos, colocando a Chile como un caso más de entre muchas honorables batallas contra un enemigo compartido. Al hacerlo, la muerte, la brutalidad, la dominación y la lucha por la libertad quedan inscritas en un horizonte colectivo de significado y, de una manera u otra, esto ayuda a mitigar la sensación de pérdida, de impotencia e irracionalidad presente en el evento traumático.

La forma más relevante en que la repetición forma parte de *Salvador Allende* es a través del mecanismo de búsqueda usado por el realizador, a través del cual hace a los sujetos las mismas preguntas: ¿quién era Salvador Allende?, ¿qué significó para usted?, ¿cuáles eran sus características?, ¿quién era? y ¿dónde podemos encontrar rastros de él? Lo interesante es que, a través de este uso insistente de las preguntas, estas pierden su capacidad de profundizar y enriquecer la película y claramente no ayudan a su progresión narrativa. La testarudez de las preguntas que se reiteran una y otra vez con cierta inercia, parece estar condenada a la repetición eterna, ya que la respuesta que se busca no se puede contestar por completo en sus sujetos. Paulatinamente se devela que, más que nada, es un tema planteado en términos de la historia personal de Guzmán, en cuanto surge la pregunta: ¿cómo puede Patricio Guzmán entender su historia de vida cuando la utopía popular se ha perdido? Por lo tanto, en *Salvador Allende* muchas preguntas y problemas quedan sin resolver. Guzmán no puede encontrar respuestas que lo tranquilicen a través de sus preguntas o sujetos ni posicionar los hechos en una narrativa que necesariamente los contenga -como hizo Álvarez- y en esto reside el *quid* de su dilema. Su trauma no se resuelve, su proceso no encuentra cierre, y por tanto arriesga quedar entrampado en una incesante repetición de hechos que dan testimonio, pero no logran aliviar la pregunta que dio lugar al documental, y por lo tanto, se enfrenta al riesgo de confrontar un sinsentido de los hechos.

A pesar de que la obra de Guzmán puede analizarse en términos de la repetición desde muchos ángulos, creo que el uso más significativo de este recurso no está en *Salvador Allende* como película aislada, sino que en gran parte de su obra relacionada con Chile, comenzando con *La Batalla de Chile* (1975-1979), prosiguiendo con *Chile, Una Memoria Obstinate* (1997) y *Salvador Allende* (2004). Sus películas vuelven una y otra vez al evento traumático, examinando y reordenando las mismas imágenes en una búsqueda algo compulsiva por saciar lo que, sostengo, es un significado y una necesidad de comprensión radicalmente insaciable. En este sentido, la experiencia de Guzmán de la repetición a través de su cinematografía y el film *Salvador Allende* en particular, expone la crisis del trauma y la complejidad de resolver experiencias extremas, al mismo tiempo que la vulnerabilidad y fragilidad de la experiencia personal en medio del flujo de procesos socio-políticos traumáticos.

A mi parecer, las películas de Álvarez y Guzmán, así como muchas películas que refieren al trauma histórico, están profundamente comprometidas con una búsqueda radical de sentido sobre la base de la experiencia de eventos traumáticos de naturaleza inexplicable e irresoluta. Viktor Frankl, psiquiatra y sobreviviente de un campo de exterminio Nazi, ha dedicado su vida a entender los componentes psicológicos de la supervivencia en campos de concentración y el alivio emocional de los supervivientes tras el trauma. Él sostiene que tanto la supervivencia como el alivio tras experiencias extremas están ligadas principalmente a la existencia de un “deseo de vivir” y la capacidad de la víctima de inscribir un “sentido” o “un lugar de la experiencia” en narrativas que los contengan y que resistan el carácter irracional de la situación. En relación a esto, para Frankl, la capacidad de sobrevivir y sobrellevar las terribles experiencias diarias de los que experimentaron en carne propia la vida al interior de un campo de concentración dependía principalmente de que la víctima no perdiera la fe en la posibilidad de escapar o de ser rescatado por los aliados, así como también de su necesidad de contar la historia una vez que haya salido del campo. En otras palabras, una mayor probabilidad de sobrevivir se encontraba ligada al tener un motivo que le diera una razón para soportar las penurias de los campos y así poder inscribir un significado -o más bien inscribir sentido- en una situación aparentemente irracional y sinsentido. Para el alivio terapéutico de la víctima, Frankl inventó un procedimiento llamado logoterapia, que trabaja cuando se inscribe significado y se busca un sentido en la experiencia del trauma, para así arrancar el testimonio del dominio de lo fragmentario, oculto, inarticulado e ilógico, permitiendo convertir este testimonio en una narrativa que adscriba esta experiencia de manera significativa.

Los planteamientos de Frankl acerca de la liberación o superación del trauma pueden en muchos casos aplicarse a documentales que refieren al trauma y en particular a los que se refieren al trauma político-histórico, como los de Álvarez y Guzmán, ya que ambos tienen que luchar por adscribir un significado o “dar testimonio” a experiencias que no han logrado un cierre o una resolución efectiva, dejando así una serie de experiencias fragmentarias y eclécticas suspendidas en el tiempo.

A pesar de que ambas películas comparten este fin, hacen distintos recorridos para llegar a él. Esto se debe principalmente a las condiciones espaciales y temporales que determinan estas películas y sus sujetos, y a los objetivos por las que las respectivas películas fueron realizadas. La película de Álvarez fue hecha para honrar a los caídos en la lucha contra el fascismo y la CIA, y fue una entre muchas películas que el director realizó abordando los temas del imperialismo y la posición de la izquierda durante la guerra fría. Guzmán constituye su búsqueda y autoridad filmica a partir de su experiencia como cineasta de izquierda que tuvo que huir del país durante el clímax de su lucha política y que ha vivido en el exilio desde entonces. Como lo afirma al comienzo del documental, vuelve

a Chile treinta años después, buscando entender tanto el carácter de Salvador Allende como a sí mismo, para calmar su necesidad de significado y aliviar el trauma de una ruptura trágica que cambió su vida y afectó sus ideales y sueños profundamente.

Si volvemos al concepto de “sentido” propuesto por Frankl como elemento necesario para lograr superar el trauma histórico a través de la construcción de narrativas significativas para la víctima, lo relacionamos al concepto de repetición de Freud y lo aplicamos a las películas en cuestión, se podría argumentar que por medio de retóricas de repetición filmicas se evidencia tanto la existencia de una fractura traumática como de potencial para la resolución del trauma, a través de la construcción de retóricas que permiten liberar al sujeto vía un encuentro de sentido por medio de estrategias narrativas.

Bajo este lente, se podría sugerir que Guzmán está condenado a la repetición y reexaminación de este evento traumático hasta que pueda encontrar el significado que busca. En este sentido, *Salvador Allende*, y la mayor parte de la cinematografía de Guzmán respecto a Chile, enfrenta lo que Dori Laub (1992) llama un trauma que no ha encontrado su testigo, que no se ha constituido como un evento y que es constantemente reconstruido y repetido en la búsqueda de testigos y oídos que alivien la fuente del trauma. Desde esta perspectiva, la necesidad subyacente de encontrar un significado y de inscribir acciones significativas en experiencias pasadas ligadas a eventos traumáticos, muestra ser el *quid* del problema de la repetición y a su vez, su posible solución. Álvarez, por el contrario, pareciera haber satisfecho lo que necesitaba, trabajando el trauma con la ayuda de la repetición y la infusión de sentido por medio de discursos líricos y recursos simbólicos, apareciendo el testimonio documental como una posibilidad de encontrar alivio al trauma personal y colectivo, y conformando una voz que concientiza y da testimonio a eventos que, es de esperar, la historia nunca repita.

Conclusiones

Las películas descritas denotan dos modalidades de enfrentar y trabajar el trauma histórico a través del cine documental, enfrentando por medio de diversas estrategias los desafíos de constituir un testigo o testimonio del hecho traumático y encontrar y articular evidencia material para sostener aquellos testimonios.

Ambas películas se enfrentan a temáticas asociadas a estructuras de repetición traumática, y ambas integran figuras retóricas de repetición en sus estrategias narrativas y estructuras filmicas para “trabajar” y, en cierta medida, resolver el trauma. Es interesante verificar las distintas formas en que estas estrategias funcionan en ambos filmes, ya que en ellos la pura elaboración de un testigo documental, al margen del peso de la estructura de repetición traumática, genera una liberación de al menos una parte del trauma y un alivio

por parte del interlocutor. Sin embargo, en términos fílmicos, la inclusión de retóricas de la repetición como modalidades de trabajar y estructurar las películas analizadas tiene diversos resultados y efectos. En este sentido, Santiago Álvarez logra usar la retórica de la reiteración con un fin liberatorio en que los hechos ocurridos tras el golpe de estado el 11 de septiembre de 1973 se inscriben en un amplio marco de sentido, ligado a la lucha mundial en contra del imperialismo, transformando el caso Chileno en ejemplar y en un referente de dimensiones épicas. Guzmán usa estas retóricas para guiar su filme sin resolver el *quid* de su trauma, por lo que debe apelar a la poesía para liberar la carga traumática que esperaba resolver por medio del desarrollo del filme, dejando a este con un final abierto e inconcluso. Si bien Guzmán crea una obra que se sustenta narrativamente y se transforma en un valioso testimonio, el trauma no se resuelve por completo y deja la pregunta guía de Guzmán como materia para otras películas.

Referencias bibliográficas

- Caruth, Cathy. (1993). Violence and Time: Traumatic Survivals. En *Assemblage*. No. 20.
- Chanan, Michael. (1997). Rediscovering Documentary; Cultural Context and Intentionality. En *New Latin American Cinema*, V.I. Detroit: Wayne State University Press.
- Hess, John. (1984). Santiago Alvarez: Cine-Agiterator for the Cuban Revolution And The Third World. En *"Show us Life"*, New Jersey: Scarecrow Press.
- Frankl, Victor. (1967). *Psychotherapy and Existentialism; Selected Papers on Logotherapy*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Freud, Sigmund. (1958). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Press.
- Larraín, C. (2008, 6-9 marzo). *The Chilean 9/11: Trauma, Testimony and Liberation Through Documentary Film*. Ponencia presentada en Society for Cinema and Media Studies Annual Conference. Philadelphia.
- Laub, Dori. (1992). An Event Without Witness: Truth, Testimony and Survival, in Testimony; Crisis of Witnessing. En *Literature, Psychoanalysis, and History*. E.E.U.U.: Routledge.
- Laub, Dori. (1992). Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening. En *Testimony; Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. E.E.U.U.: Routledge.
- Mouesca, Jaqueline y Orellana, Carlos. (1998). *Cine y Memoria del Siglo XX*. Santiago: LOM Ediciones.
- Nichols, Bill. (1991). *Representing Reality*. E.E.U.U.: Indiana University Press.
- Ruffinelli, Jorge. (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra.
- Winston, Brian. (1988). The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary. En *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press.

Referencias Filmográficas

- Alvarez, S. (director). (1973). *El Tigre Saltó y Mato, Pero Morirá... Morirá...*. Cuba: ICAIC.
- Guzman, P. (director). (2004). *Salvador Allende*. Francia/Bélgica/España/Alemania: JBA Production.
- (1997). *Chile, La Memoria Obstinada*. Canada/Francia: La Sept-Arte/ Les Films d'Ici/NFB.
- (1975-9). *La Batalla de Chile*. Cuba/Chile/Francia/Venezuela: ICAIC/ Equipo Tercer Año.
- Kubrick, S. (director). (1980). *El Resplandor*. USA: Warner Bros/ Hawk Films.
- Lanzmann, C. (director). (1985) *Shoah*. Francia: Historia Films/ Aleph Films.
- Panh, R. (director). (2004). *S-21: The Khmer Rouge Death Machine*. Camboya/Francia: INA/ Arte France Cinema.
- Resnais, A. (director). (1955). *Night and Fog*. Francia: Argos Films.
- Spielberg, S. (director). (1993). *La Lista de Schindler*. USA: Universal/ Amblin Entertainment.
- Stephens, E. (2007, 16-17 de febrero). *Cinematic Methods and Modes of Historicizing the Holocaust: The Lenses of Steven Spielberg and Stanley Kubrick*. Ponencia presentada en New York University Cinema & Media Student Conference.