

**Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Master en Estudios Latinoamericanos**

El Discurso del Silencio

(borraduras y apariciones en la Historia)

Tesis para optar al grado de Master en Estudios Latinoamericanos

***Alumna: Ingrid Medel Valdivia
Profesora Guía: Kemy Oyarzún
2005***

Índice

| | |
|--|----------|
| Introducción | 4 |
| Capítulo I: “La historia se completa en los márgenes”. | |
| I. La historia como tejido y edición. | 7 |
| II. La historia de las mentalidades, formas de hacer historia. | 11 |
| III. El problema de las fuentes. El Cine como Fuente de la Historia. | 19 |
| IV. El Cine como documento de la historia. El sentido del cine (documental). | 24 |
| Capítulo II: “Lo siniestro (<i>Unheimlich</i>) en la historia”. | |
| I. ¿Los fantasmas escriben la historia? | 32 |
| II. ‘Duelo y Melancolía’ como contexto de lo siniestro. | 34 |
| Capítulo III: “Arte y política. Una perspectiva latinoamericana”. | |
| I. Vínculo arte/política. | 40 |
| II. Teorías cinematográficas latinoamericanas: Brasil, Cuba, Argentina, Bolivia. Y los aportes del este (neorrealismo, nouvelle vague, cine-ojo). | 42 |
| Capítulo IV: Análisis “El documental político en Chile”. | |
| ¿Cómo operan los films a partir de esta realidad? | |
| I. Antecedentes históricos a través de los films. Desde 1970 a 1989. | 62 |

| | |
|--|------------|
| II. La Postdictadura. Desde 1990 a 2005. | 76 |
| III. La memoria de los afectos, o el territorio intocado por la globalización. | 86 |
| IV. Los (des) velos de la historia. | 91 |
| V. Construcción de realidad (historia), identidad y memoria. | 99 |
| | |
| Capítulo V: “Reflexiones”. | 103 |
| | |
| Capítulo VI: Bibliografía. | 110 |
| Filmografía. | 113 |

Introducción

“Todo lo que el hombre testifica lo hace en cuanto imagen y el mismo testimonio corporal se ve obligado a irse al pozo donde la imagen despereza soltando sus larvas”.

José Lezama Lima

“Toda ideología tiene su imagen”

Jean- Luc Godard

I.

Quisiera comenzar dando algunas pautas de lectura de este trabajo. No es una tesina en el sentido clásico del término. Si bien, cuenta con una clara hipótesis que se refiere a cómo se escribe la historia (edición y borraduras), y de cómo el tejido que fue editado encuentra mecanismos para develarse ante la sociedad produciéndose el fenómeno de lo siniestro; las intenciones de este trabajo están orientadas a descubrir en cada uno de los apartados los elementos que van conformando una problemática a captar, de modo que se tratará de obtener un conocimiento que contribuya a desenmascarar los aportes de la producción filmica documental de la postdictadura (apoyada en sus directos antecedentes del periodo del gobierno militar y del periodo histórico que significó dicho alzamiento: el gobierno socialista de Salvador Allende). Además, la escritura aquí expuesta busca inscribirse en el campo textual que Roland Barthes ha identificado con el nombre de ‘texto escritural’. Van por ello las aclaraciones de forma para el lector no se despiste con ciertos giros que orientan esta reflexión hacia territorios más literarios que cuajan con el sentido y rotor de esta investigación: el terreno de los afectos.

II.

Los por qué... Desde mi ventana: un horizonte incompleto.

Creo que a veces resulta ineludible sustraerse del lenguaje de la época en que nos ha tocado deambular. Y digo esto haciendo hincapié en que cifrar en una fecha determinada

cierta apertura mental o llamémosle mejor, 'otro modo de ver las cosas' -, me resulta, pese a toda negación del discurso en alza de las cifras, didáctico y decidor. Lamentablemente, este caso se valida o, más bien, tiene ribetes de gran interés desde el punto de vista de la conmemoración, ya que por la impronta del periodo histórico en que sucede, la Postdictadura, la cuestión de la fecha histórica se torna como 'el tema' que me convoca indagar.

Y claro, esta reflexión se gesta desde el momento mismo en que tuve el privilegio de ver una película chilena en formato documental, se trató de *La Memoria Obstinada* de Patricio Guzmán. Corría el año 1998 cuando, sin imaginarlo, comencé a visualizar otras piezas del puzzle nacional que me desarticularon la compacta argumentación de lo que había sido la historia del último tiempo de nuestro país.

De este modo, entender la reciente historia nacional - léase el periodo comprendido entre las últimas tres décadas-, esa que fue escrita en los libros con que toda una generación aprendió de su pasado -nómina donde claramente me incluyo-, no ha sido cosa fácil de digerir en estos últimos tiempos si pensamos en el verdadero 'tornado' de contradiscursos y nuevos significados que se ha avalanzado desde el año 2003. Sí, como si fuese una intuición o parte de nuestra lógica actual que celebra o conmemora las cifras cerradas, de década en década, cual calendarización ordenada -y recuerdo a Hausman con su urbanización de línea recta-, que me parece un guiño de la modernidad a esta época actual que rinde tributo a estos pulidos mapas mentales que nos han movilizado a escribir, hablar, debatir, y reflexionar, como nunca, respecto de nuestra herida reciente más bullada: me refiero a los años que para algunos son los oscuros días del gobierno militar del general Augusto Pinochet. De los hechos acaecidos durante los 17 años de su mandato, de la percepción de la historia, del concepto de la historia, de la edición de la misma, de los fantasmas, de las desapariciones, de las posteriores apariciones, del factor humano que nos hace seguir caminando en esta senda en constante construcción/borradura, de los afectos que nos hace -pienso y espero-, seguir construyendo, se trata esta explicación del mundo, del mío y de toda una generación.

Una búsqueda que eligió un camino de reconstrucción a través de la producción fílmica, de la clásicamente entendida como “realidad consignada” a través de una de las artes más complejas por su soporte y alcances (sentidos): el cine documental. Se convierte, de este modo, esta suerte de sumergirse en un “otro” lenguaje, en un “otro” tiempo, en un tejido de retazos fantasmales, ya que el puzzle cobrará coherencia a través de la producción documental realizada tiempo después transcurrido el periodo histórico en cuestión. Vale decir, sacaré a la luz las voces que dan cuenta de esa historia editada de la que hablara Benjamin (Tesis de la Historia, Historia de las Mentalidades, concepciones del cine como fuente de la historia), mediante el recurso memorioso que se articula en el cine documental de la Postdictadura. Una apuesta que roza con la imaginería de Mary Shelley y su *Franquenstein*: lo monstruoso devenido de lo cotidiano, eso que Freud denominase lo *Unheimlich* o siniestro. Nuestra realidad siniestrada a través del enfrentamiento con la historia acallada.

Y todas estas visiones apoyadas en los terrenos de la fértil discusión del arte, la política, la memoria, el duelo y los asientos que nos brindan las producciones cinematográficas (con sus particulares miradas y estéticas) que instalan -a través de la exploración- nuevas formas del lenguaje que no tienen otro sentido que dar cuenta de una imagen identitaria.

Pues bien, el desafío de este viaje será descubrir y reconstruir la realidad que nos muestra la producción fílmica calificada como documental político, y que será revisada desde los albores del conflicto, los comienzos de la década de los setenta, hasta comienzos de del nuevo siglo. Permitiéndonos este ejercicio colocar en el microscopio al mismo autor de la historia, nuestro querido señor entomólogo.

Capítulo I: “La historia se completa en los márgenes”.

I.

La historia como tejido y edición.

Primer supuesto: ¿Qué es la historia?

“Estudio de las relaciones que han establecido los hombres en las sociedades del pasado, la interacción entre dichas relaciones y los modos culturales que las generan, y los acontecimientos con que se expresa el conjunto. / Narración de un hecho, el desarrollo de un asunto, una vivencia, etc. / Relato de algo pasado. / La compuesta por un autor”.¹

La presente significación de historia, no ha sido escogida al azar. La idea ha sido, como ya lo he establecido en mis motivaciones para emprender este estudio (más afectivas que académicas, en una primera instancia), dar cuenta de cuál sería la percepción más cercana a las personas comunes y corrientes. Así, buscando la respuesta en un diccionario cualquiera de nuestra casa, pretendo partir, y haciendo extensiva la interrogante a una generación y a una sociedad que vivenciaron casi 17 años de avasallamiento de derechos civiles.

De este modo, ya lanzada la primera inquisición, podemos observar que nos es posible rescatar las nociones de pasado, acontecimiento y construcción. Esto último para mí es gravitante para el enfoque que pretendo presentar.

“La historia es aquella que está compuesta por un autor”. Una pequeña y gran frase, que me permite instalar la duda que tenía de modo latente y que se configura como el ángulo desde el cual hoy observo la historia reciente de mi país, con la distancia de la incertidumbre que marcha a contrapelo de los discursos oficiales con los que una generación creció configurando la realidad de un modo polar –buenos v/s malos, ejército salvador v/s comunismo destructor de sociedades bien establecidas.

¹ Diccionario Grijalbo de la Lengua Española. Ediciones Grijalbo S.A. Barcelona, 2da edición, 1990.

Así las cosas, lo que vemos en juego constante en esta dialéctica medianamente reconocida del último tiempo, es ¿cómo construimos la historia? Y en especial ¿cómo construimos el pasado? Y lo que está, precisamente, en roce son estas dos visiones de configurar la historia.

Podría decir que el enfoque de los vencedores del periodo en cuestión, obedece a una mirada historicista que plantea la imagen 'eterna del pasado'. Una orientación que señala el continuum de la historia.²

En tanto, que para los vencidos, "articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro".³ Por eso, es que se entiende lo que nos dice Benjamín cuando habla que "la imagen del pasado idealizada es breve. Pues, si se viese en su plenitud, sin ediciones, el pasado cancelaría su estatus de redentor".⁴

Ergo, ¿es el vencido quien recuerda? Pareciera que no es azaroso, entonces, tanta fijación con las fechas que molestan a más de algunos –me incluyo. Y lo que pareciese suceder es que la única manera de experimentar el tiempo pasado –revivirlo- sea mediante la conmemoración. Así, fechas, fechas y más fechas, sólo sea parte de un complejo proceso de reconstrucción de nuestra identidad, de una buena parte de nuestra historia que ha sido editada por el 'historiador historicista'.

Pues, como dice el teórico: ¿con quién entra en empatía el historiador historicista? "Con el vencedor, (y) los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez".⁵

² Ver Walter Benjamín. *Tesis de filosofía de la historia, Discursos interrumpidos I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid. Taurus. 1973.

³ Op. Cit.

⁴ Op. Cit.

⁵ Op. Cit.

Así, nuestra historia, o una parte importante de ella, desea ser reconstruida para dar completo sentido a nuestra identidad. Y del mismo modo en que Benjamin habla de vencedores y vencidos, señala también que la reconstrucción del pasado se realiza a través de la memoria, que es **'un factor subjetivo y eminente mente emotivo'**⁶.

El sociólogo cultural alemán, G. Schulze, ha llamado a este concepto de emotividad o afecto "Erlebnisgesellschaft" o "historia vivida". Andreas Huyssen ⁷, por su parte, también asume este hecho en nuestro contexto neoliberal y postmoderno, y señala "... lo virtual se ha convertido en lo real; lo real en algo simplemente olvidable o en una ventana en la pantalla que lleva el título de ' vida real'." Por eso es que cobra sentido, más aún, esta búsqueda localista y de afectos que ejecutan muchos artistas (los documentalistas en este caso) respecto de la propia identidad. Donde creo que reside la nave memoriosa de los afectos y la historia.

Y precisamente, estos artistas a través de sus films articulan uno de los temas que Huyssen ⁸ trata sobre la memoria: el olvido. De este modo, los realizadores centran su trabajo fílmico en torno a la pregunta por la memoria, llegando a textualizarla directamente a cada uno de sus entrevistados. Y como diría el teórico alemán: "¿La obsesión por la memoria que existe en la actualidad entra en conflicto con el pánico del olvido? O peor aún, ¿esta suerte de musealización de la que hablara Hermann Lübbe y Odo Marquard, compensa la pérdida de una tradición viva?" ⁹ Pues creo que sí, de manera tal que trae a la palestra temáticas, imágenes, hechos que han sido clausurados del espacio oficial, siendo introducidos a la esfera de lo 'real o verídico' a través de esta suerte de distanciamiento que permite la musealización de los hechos en sí.

⁶ Op. Cit.

⁷ En *La cultura de la memoria: medios, política y amnesia*. En Revista de Crítica Cultural N° 18. 1999.

⁸ Op. Cit.

⁹ Op. Cit.

Por eso, es que cobra más fuerza aún, como dice Carlos Pérez Villalobos,¹⁰ “el conservar la esperanza en esta actualidad *post* (que, al parecer, era ya la de Benjamín), y ella reside en guardar la memoria de lo perdido y lo desaparecido. La memoria es el único contratiempo posible para resistirse a la confiscación de la vida por el Mercado”.

Esto ya lo ha señalado Andreas Huyssen, apelando que “Hay que tener cuidado con la globalización de la cultura de la memoria”, puesto que, agrega, “debemos tener claro que los discursos en distintas geografías están estructurados de manera diferente y compleja”.

11

Pero como vemos, tal parece que la distancia, la conmemoración, son elementos esenciales para reestructurar la historia desde el punto de vista de los vencidos. Así lo corrobora también Pérez Villalobos: “(...) La historia –la inscripción (del sentido) de lo que pasó- siempre viene después: el sentido de los hechos, la relevancia o irrelevancia de éstos, nunca es contemporáneo a su acaecimiento. Podremos sufrir o ser parte del acontecimiento histórico, pero lo que confiere a éste su significación supone, como mínimo, la pérdida de actualidad, la caída en olvido de la trama contingente, hecha de pormenores domésticos y particulares, en que tuvo lugar el percance. Es sobre la base de una pérdida, y de la pérdida de actualidad de esa pérdida – a la distancia de su conmoción -, que podremos objetivar, mirar a distancia, pensar en lo que pasó y en lo que nos pasó”.¹²

Todo esto, nos hace pensar que más allá de vencedores y vencidos, de hacedores de historia, lo que se escamotea es el juego de dos mundos: uno, el historiador historicista, que luce la camiseta de los ganadores eternos y, el otro, el verdadero arqueólogo, que debe armar cual puzzle, con retazos y jirones, la historia. Por eso, es que “para el espectro crítico, la actualidad de los hechos es siempre farsesca. Así, como el

¹⁰ Carlos Pérez Villalobos, “*La edición de la Memoria; La Batalla de Chile, La memoria Obstinada y el caso Pinochet*”, en *Pensar en/la Postdictadura*, Nelly Richard, Alberto Moreiras (Eds.), Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001. Pág. 300.

¹¹ En *La cultura de la memoria: medios, política y amnesia*. En Revista de Crítica Cultural N° 18. 1999.

¹² Carlos Pérez Villalobos, “*La edición de la Memoria; La Batalla de Chile, La memoria Obstinada y el caso Pinochet*”, en *Pensar en/la Postdictadura*, Nelly Richard, Alberto Moreiras (Eds.), Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001. Pág. 300-301.

comediógrafo, el crítico pone al descubierto que la escena de la historia y su sujeto es el resultado de un trabajo de edición: rehaciendo el trabajo de borraduras que toda inscripción, que toda puesta en forma del sentido, que toda narrativa o relato, supone, deja a la vista la trama doméstica y contingente que construye la sustancia de los hechos (destruye la ilusión de la investidura y el emperador queda expuesto en su grosera desnudez”.¹³

II.

La historia de las mentalidades, formas de hacer historia.

“El hombre no tiene ni gusto ni inclinación para recibir la verdad. La verdad es lo que calla en la práctica misma del lenguaje. La comunicación es siempre metáfora de lo que oculta”.

Michel de Certeau, La escritura de la historia.

“La historia de las mentalidades busca caracterizar el pasado a través de las actitudes colectivas, la percepción de las formas del pensamiento cotidiano y la estructura de las creencias internas de las sociedades humanas, teniendo como base la memoria y el imaginario”.¹⁴ Con estas palabras Guillermo Bravo Acevedo articula uno de los pilares teóricos desde el cual comprender, bucear y dar sentido a los aportes de la producción documental de los últimos treinta años. ‘La memoria y el imaginario’ elementos que ya algunos de los realizadores han aceptado en la lógica creadora y consignadora de la historia (realidad). A este respecto son muy señeras las palabras de Raúl Ruiz en relación a su última entrega documental sobre la historia de Chile, se trata de Cofralandes (el decálogo) del cual ha señalado que: “Mi película es documental, porque está hecha sobre cosas vistas o vividas. Todas las cosas que están ahí las he visto o imaginado, lo que en este caso es lo mismo”.¹⁵

¹³ Op. Cit

¹⁴ Apuntes de clase. Master en Historia. Facultad de Historia, Universidad de Chile, 2003.

¹⁵ En entrevista para el Consejo de la Cultura, boletín electrónico N° 3. Edición especial, noviembre 2003.

Así las cosas, la historia de las mentalidades es un férreo apoyo para comprender cómo y con qué elementos el historiador puede construir la historia.

La historia de las mentalidades tiene un comienzo confuso, digamos, puesto que se fue abriendo paso entre la historia económica y la historia cultural, recibiendo cruces y mixturas de diferentes disciplinas, lo que la hacía más dudosa en sus aportes desde la óptica de la academia.

El concepto de mentalidad comenzó a acuñarse con la idea de comprender el comportamiento de gente de otras culturas. “De modo, que ya no bastaba con ponerse en ‘su’ situación, sino que también era necesario imaginar cuál era su concepto de situación”... Además, “el término *mentalité* no se utiliza para describir una cosa o una fuerza, sino para caracterizar la relación entre creencias, que es lo que las convierte en un sistema.”¹⁶

Y es con personalidades como Huizinga, Lucien Febvre y Marc Bloch que se comienza a reconocer esta otra entrada al conocimiento de la historia. “También, Georges Lefebvre, es considerado junto con su libro *‘Le grand peur’*, como precursor de esto que “todavía eran búsquedas subterráneas”, ya que representaba la visión de uno de los grandes pánicos al estilo antiguo de la sociedad francesa, el cual actuaba como revelador de los valores y actitudes mentales ocultas de los ‘reflejos elementales’.”¹⁷

Pero “fue en la década de los sesenta, con Georges Duby y Robert Mandrou, cuando se produjo (no sin encontrar marcadas resistencias) el reconocimiento oficial de ‘un nuevo territorio de la historia’. Paradojalmente la historia de las mentalidades conquista un espacio sin tener un enfoque teórico muy preciso. La noción misma de las mentalidades

¹⁶ Peter Burke, Formas de la historia cultural, Editorial Alianza, Madrid, 2000. P.216.

¹⁷ Según establece Michel Vovelle, citado por Torres Dujisin. En Historia de las mentalidades: concepto y método. Isabel Torres-Dujisin. Documento de trabajo FLACSO, Santiago de Chile. 1985. P.1.

estaba entonces construyéndose (y todavía lo está). No constituye, por lo tanto, un concepto cerrado”.¹⁸

En un primer momento, la orientación de las interrogantes estaban cifradas el nivel de la cultura y del pensamiento, por lo que se estaba también interrogando a lo consciente, lo racionalizado. Pero ha ido evolucionando. Actualmente es considerado un estudio de las actitudes, de los comportamientos y de las representaciones inconscientes, de lo semiconsciente y de las sensibilidades.¹⁹

Para Michel Vovelle si bien “el concepto proviene de dos herencias diferentes, también de dos modos de pensar, uno más sistemático, el otro voluntariamente empírico, con todos los riesgos que ello implica”.²⁰ Jacques Le Goff va aún más lejos, y señala que: “La primera atracción de la historia de las mentalidades está en su imprecisión, en su vocación por designar los residuos del análisis histórico, el no se qué de la historia”.²¹

El historiador de las mentalidades se desinteresa de aquello que es único e individual. Le Goff señala al respecto que “la mentalidad de un individuo histórico, siquiera fuese la de un gran hombre, es lo que justamente tiene en común con otros hombres de su época”. Vale decir, cada hombre, aunque esté en el borde de lo marginal, está socialmente construido. “El historiador de las mentalidades pretende situarse justo e esta encrucijada, en “el punto de conjunción de lo individual y de lo colectivo, del tiempo largo y de lo

¹⁸ Op. Cit. P.2.

¹⁹ Postura que nos lleva a hacer cruces con lo que planteara Freud de lo ‘oculto y lo velado’ de nuestra mente. Para algunos, el uso del concepto inconsciente presenta una serie de dificultades por su conexión con el campo del psicoanálisis y consecuente lectura psicoanalítica, lo que para muchos implica complejas dificultades metodológicas para llegar a esos pilares que sostendrían las mentalidades, verdaderos reservorios de lo oculto, de los considerados más indescifrables de los pensamientos, o las ideologías. Torres-Dujisin llega a hablar incluso de un espacio de la ‘degradación’, “cuyo estrato más profundo sería el inconsciente colectivo, el cual operaría como fuente generadora de lo más superficial, conformado por las representaciones, actitudes y visiones de mundo”. P.8.

²⁰ Michell Vovelle. Ideologías y mentalidades. Editorial Ariel, 1958. P.11-12.

²¹ Jacques Le Goff citado por Torres-Dujisin, Op. Cit, P.3.

cotidiano, de lo inconsciente o lo intencional, de lo estructural o lo coyuntural, de lo marginal y de lo general".²²

De este modo se estudiarán los llamados 'comportamientos automáticos', aquello que escapa de la individualidad porque son reveladores del contenido impersonal del pensamiento.

Al revelar, o pretender al menos, estos comportamientos automáticos, el historiador de las mentalidades se está avocando a estudiar conceptos que perseveran en el tiempo. Le Goff ha señalado que las mentalidades es lo que cambia con más lentitud, y ha llegado a afirmar que "la historia de las mentalidades es la historia de la lentitud de la historia".²³ En parte las mentalidades están conformadas por aquellos contenidos que van quedando rezagados en los rincones del inconsciente social o del imaginario colectivo. "Así, lo que parece incongruente, falto de raíz, nacido de la improvisación y del reflejo, viene de lejos. Pues, lo que a simple vista puede parecer un simple gesto maquinal o una palabra irreflexiva es, en realidad, un testimonio de la prolongada resonancia de los sistemas de pensamiento cuando éstos se han encarnado en costumbre y hábitos. Esta lentitud se entiende por la fuerza de la inercia de las estructuras mentales. Se le conoce también como 'la historia de las resistencias'.²⁴

Las mentalidades tienen un movimiento desfasado en relación con las estructuras. Pero, lo que es más significativo, también lo tienen en relación con las ideologías. Constituyen un sedimento formado, en parte, por residuos de ideologías muertas. Según las palabras de Vovelle son "recuerdos que resisten; el tesoro de una identidad preservada, las estructuras intangibles y arraigadas, la expresión más auténtica de los temperamentos colectivos".²⁵ Para Vovelle este imaginario colectivo no debe entenderse como algo arcaico, llega a plantear la imagen de una buhardilla donde un niño pasa su tiempo 'jugando con juguetes rotos'. Señala que debe pensarse como un imaginario creativo que siempre está 'inventando nuevos objetos, nuevos soportes y nuevas imágenes'.

²² Op. Cit. P.4.

²³ Michel Vovelle, Ideología y mentalidades. Editorial Ariel, 1958. Pp 11-12. Citado por Torres-Dujisin. P.6.

²⁴ Torres-Dujisin citando a Vovelle. P. 5-6.

²⁵ Op. Cit. P.6.

Cabe agregar, que la interpretación de la noción de imaginario colectivo, no debe entenderse como única. Torres–Dujisin, señala al respecto: “no tiene sentido pensar que cada época o momento histórico se caracteriza por un tipo único de imaginario colectivo, común a todos los grupos o clases. Eso sería pensar una idea conservadora de una sociedad unificada por una cosmovisión, o bien, definir que la hegemonía de los grupos dominantes es total y sin fisuras, de modo que ella impregnaría hasta el imaginario colectivo de los grupos subalternos”.

Y como dice Vovelle, “pensar el imaginario colectivo de esa forma englobante sería desconocer ‘cuáles son las fuerzas de rechazo, de la contestación y de la negación en un sistema que permite la estratificación”. Sin lugar a dudas, que sería concebirlo de una forma reduccionista y escasamente compleja, que no lo es.

Para Rolando Mellafe, “un hombre individual es expresión de la sociedad y de la cultura a la cual pertenece, que ninguna nación puede formarse sin esta cadena infinita de transmisiones. Sin embargo, puede haber para un mismo pueblo varias identidades sucesivas que sólo tienen en común los signos arquetípicos más profundos”.²⁶

Ahora bien, lo que se pretende establecer es que la dimensión de la realidad de los sujetos, en cuestión, no se forma de una directa relación con la estructura social. Los conceptos de imaginarios colectivos y de mentalidades no están anclados en las estructuras de una sociedad, necesariamente. De modo que el capitalismo, por ejemplo, no determina un cierto perfil que hegemonice criterios de relación. Si bien, son relevantes para el historiador de las mentalidades, éste debe penetrar poros más profundos: debe trabajar sobre el silencio del discurso de las sociedades. Debe enfrentarse “con la necesidad de trampear con los silencios, de sorprender por vía de confesión indirecta lo que no está formulado ni aún sentido claramente”.²⁷

²⁶ Rolando Mellafe, La identidad histórica chilena en Jornadas de Cultura Nacional, Universidad de Chile, 1985. P.90.

²⁷ Op. Cit. P.90.

Mentalidad y estructura social.

Vovelle establece que existen contactos y vínculos entre mentalidades y estructuras sociales, más aún que existen imbricaciones. Postura que representa la continuidad de una tradición historiográfica que establece conocimientos desde la historia de las estructuras, hasta la historia de las actitudes, apunta Mellafe.

Para uno de los grandes historiadores de las mentalidades, Jacques Le Goff, la relación entre mentalidades y la estructura social es innegable, puesto que las dinámicas sociales confieren 'un elemento capital 'en la conformación de estos imaginarios eminentemente colectivos.

George Duby, reafirma esta postura señalando que 'la historia de las mentalidades se funda en un análisis de las estructuras materiales'. Pero para elaborar nuevas preguntas y realizar nuevas miradas a los hechos hay que ir más allá, 'y prestar atención a los fenómenos mentales, cuya intervención es incontestablemente tan determinante como los de los fenómenos económicos y demográficos'.²⁸

A fin de cuenta hay que establecer vasos comunicantes entre lo social y lo mental, una alquimia de la que aún se nos escapan las lecturas posibles. Ahora bien, hablamos que existe una dinámica diferente entre las actitudes mentales, los valores y las ideologías, respecto de las de la historia económica. Engels²⁹ señala que no acepta un desarrollo histórico independiente de las distintas esferas ideológicas, pero que también rechaza desconocerles todo 'efecto histórico'. De este modo, las estructuras materiales se ven determinadas por lo que ellas mismas han producido: las representaciones mentales. Generándose así un sistema en movimiento.

²⁸ Georges Duby, Historia social e ideología de las sociedades en Jacques Le Goff y Pierre Nola (editores), hacer la historia, V.I, Editorial Laia, 1978. P.157.

²⁹ Federico Engels, carta a Franz Mehring en Carlos Marx y Federico Engels, Obras escogidas, Ediciones Progreso. P.726.

Las fuentes de la historia de las mentalidades.

Para Le Goff es un verdadero problema el asunto de las fuentes de la historia de las mentalidades y como el dice: 'El discurso de los hombres, en cualquier tono que se haya pronunciado, el de la convicción, de la emisión, del énfasis, no es a menudo más que un montón de ideas pre-fabricadas, de lugares comunes, de ñoñerías intelectuales, exutorios heteróclitos de restos de cultura y mentalidades de distinto origen y tiempo diverso'.³⁰

De este modo el historiador, como ya se ha señalado, "debe incluso trabajar con los silencios discursivos, interpretarlos, buscar sus sentido y no entenderlos como ausencias'. Debe utilizar todas las representaciones mentales, las producciones más complejas del imaginario, lo cual incluye la religión, la literatura y el arte. También las formas más complejas de la ideología de masas (el folletín, el melodrama, los correos sentimentales), los discursos partidarios o la propaganda política, hasta la simple propaganda sentimental".³¹

En este afán de darle valor a nuevas fuentes, e incluso desvalorizadas, el historiador de las mentalidades fija un nuevo sitio historiográfico. En este sentido, pareciera que las preguntas que se hace no son las de antaño, puesto que cada tradición historiográfica verifica sus respuestas y fuentes acorde sus interrogantes. Estamos ante la presencia de un sujeto que hurga en una época en movimiento, infinitamente más compleja.

Y aunque ya esté dicho que este buscador-tejedor de sentidos históricos se vale de hasta la lista de precios del supermercado, no hay que hacer una lectura superficial de su labor, ya que lo que él está trayendo a la luz son esos 'miedos ocultos expresados a través de símbolos, imágenes, comparaciones y metáforas. Y más aún, hace una lectura, una interpretación en base a la presunción que las mentalidades se evaden y se esconden', como dice Torres-Dujisin.³²

³⁰ Jacques Le Goff, Las mentalidades. Una historia ambigua en Jacques le Goff y Pierre Nora (editores), hacer la historia. V3. Editorial Laia. 1978. P.86.

³¹ Torres-Dujisin, Op. Cit. P. 22.

³² O como diría Le Goff, la historia de las mentalidades se preocupa por el "bajo continuo".

Así, la historia de las mentalidades se basa en tres rasgos distintivos: hace hincapié en las estructuras colectivas; le interesan los supuestos implícitos o inconscientes, la percepción; y está interesada en la estructura de las creencias, además de su contenido, las metáforas y símbolos en los que piensa la gente. Para Peter Burke, la historia de las mentalidades es posible de describirse como 'una antropología histórica de las ideas'.³³

Burke además hace un recordatorio respecto de un famoso artículo de Edward Thompson sobre la 'economía moral' de la multitud en Inglaterra, y señala que esto sugiere que las revueltas motivadas por la comida no deben considerarse meras respuestas al hambre, sino expresiones de supuestos morales colectivos.³⁴ Perspectiva que nos hace un guiño a lo que señalara con vehemencia de ideas materializadas en discursos audiovisuales, el sertanejo Glauber Rocha a través de sus manifiestos 'Estética de la Violencia' y 'Estética de Hambre'. Planteamiento que reafirma estos supuestos morales colectivos a través de una imagen propia, apegada a 'su' realidad e historia.³⁵

Pues, si estamos hablando de modos de pensamiento y de comunicación que nos conforman la realidad y, por ende, dan cuenta de la historia, es atinente tener en claro la idea (pareciera bastante generalizada) de que la realidad es 'construida'. Y hay que tener presente los límites de ese poder para construir y los límites dentro de los que opera. El mundo no es completamente maleable. "No obstante, si intentamos describir las diferencias entre las mentalidades, puede resultar útil centrarse en las metáforas recurrentes, especialmente en aquellas que parecen estructurar el pensamiento".³⁶

Como hemos visto el término mentalidades no es una invención reciente, pero ha sufrido con el paso del tiempo diferentes variaciones. Aunque hoy se hable de historia de las

³³ Peter Burke, Formas de historia cultural, Alianza Editorial, Madrid, 2000. P.208.

³⁴ Op. Cit. P.212.

³⁵ Ver Capítulo 'Estéticas Latinoamericanas'.

³⁶ Peter Burke, Op. Cit. P.227. Desarrollo más el punto de construcción de realidad en el apartado 'Sujeto, construcción de la realidad'.

resistencias, (resistencia de las mentalidades) y que (desde los ochenta) se comenzó a decir que se estudiaba el 'imaginario social', y el 'imaginario colectivo'. Ya entrado el año 2000, se proclamó por algunos voceros autorizados, la muerte del concepto mentalidades, considerándolo obsoleto, donde la visión de sociedad ya no es recibida ni recibida. Para algunos, la historia de las mentalidades dio paso a la historia culturas de las representaciones.³⁷

Sin embargo, el concepto de historia de las mentalidades sigue presente, porque los historiadores, como dice Michel Vovelle, siguen "intentado perforar el silencio de las masas anónimas que no pudieron pagar el lujo de las confesiones individuales. (...) De ahí la particular atención que se le presta a los que no juegan el mismo juego, marginales o desviados, testigos de la diferencia o de la ruptura".³⁸

III.

El problema de las fuentes. El Cine como Fuente de la Historia.

"Examinar qué 'monumentos del pasado' el historiador transformó en documentos, y luego en nuestros días 'qué documentos de historia transforma en monumentos'".

Michel Foucault, L'Archéologie du Savoir.

Sabemos, gratamente, que el historiador puede utilizar todas las representaciones mentales, las producciones más complejas del imaginario, lo cual incluye la religión, la literatura y el arte. Que incluso puede trabajar con los silencios discursivos. Y que dentro de este complejo espectro de 'fuentes' que considera para 'construir' la historia, el cine ocupa un no menor lugar.

³⁷ Ver Michel Vovelle en 'Historia de las mentalidades', Homenaje a Georges Duby. Departamento de Ciencias Históricas, facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 2000. P. 13.

³⁸ Op. Cit. P. 21.

También estamos al tanto que los historiadores siempre han estado al servicio de un poderoso (el Estado, un príncipe, una clase), y que “según la índole de su misión, según la época, el historiador ha optado por tal conjunto de fuentes, ha adoptado tal método: y los ha cambiado como un combatiente cambia de armas y táctica cuando las que se utilizaban hasta entonces habían perdido su eficacia”.³⁹

Aunque para algunos, los más, espero, la historia nunca se ha escrito inocentemente, esta realidad pareciera tomar realce desde la aparición del llamado cinematógrafo. Ya “en vísperas de la Primera Guerra Mundial el historiador lleva ya las botas, el casco, pronto para batirse”.⁴⁰

Para Benedetto Croce, las fuentes que utiliza el historiador consagrado forman, en esta fecha, un corpus tan cuidadosamente jerarquizado como la sociedad a la que destina la obra. Como esta sociedad, los documentos se dividen en categorías, en las que se distinguen sin esfuerzo a privilegiados, villanos, ‘lumpen’. Y como lo apuntara el mismo Croce, ‘la historia es siempre contemporánea’.⁴¹

De este modo, para Ferró la historia se comprende desde el punto de vista de cuántos han tomado a cargo la sociedad (...) En una fecha en la que la centralización refuerza el poder del estado, dirigentes de la capital, en que la empresa del capitalismo monopolista gana (...) ¿Qué utilidad para la historia podría tener el folklore cuya supervivencia atestigua justamente que la unificación cultural del país no está aún totalmente terminada; qué utilidad para la historia podría ser este pequeño principio de película que representa ‘un tren entrando en la ciudad’?

³⁹ El Cine: ¿Un contraanálisis de la sociedad? Marc Ferró en Formas de hacer historia. Peter Burke. Editorial Alianza, Madrid. 1994. P. 242.

⁴⁰ Op. Cit. P. 242.

⁴¹ Op. Cit. P.243.

A principios del siglo XX, ¿qué es el cinematógrafo para las mentes claras, la gente cultivada?. 'Una máquina de estupidización y disolución, un pasatiempo de ignorantes, de criaturas miserables engañadas por su faena'.⁴²

Ferro se pregunta que cómo fiarse de los noticiarios, de esas imágenes que se valen del montaje para articular sentidos, para editar en cierta forma la realidad. Plantea que en la concepción clásica el historiador no podía documentarse de informaciones que estuvieran mediatizadas por el trucaje, pero que al mismo tiempo, el trabajo del historiador siempre ha sido 'costura'. Una costura hilvanada por la elección de los documentos a considerar, un montaje de argumentos, finalmente.

Y masculla si es posible que en este mundo nuevo pueda nacer una historia también nueva. "En un mundo (dice) en donde únicamente cuentan las series, en donde la calculadora es la reina, en donde el computador domina".

"Qué es una película sino un acontecimiento, una anécdota, una ficción, informaciones censuradas. (...) de un lado la película parece suscitar, a nivel de la imagen, lo acontecimental; de otro, se presenta, en todos los sentidos del término, como manipulación. La derecha tiene miedo, la izquierda desconfía: la ideología dominante ¿no habrá convertido al cine en una fábrica de ensueños? ¿No se habrá preguntado J.L. Godard si 'el cine no se habría inventado para disfrazar lo real a las masas? *¿De qué realidad el cine es realmente imagen?*'"⁴³, se sigue interrogando Ferró.

"Sin embargo, la censura, está siempre ahí, vigilando, desplazada del escrito al film y, en el film, del texto a la imagen. No basta constatar que el cine fascina, que inquieta: los poderes públicos, el poder privado, presienten que puede tener un poder corrosivo; se dan cuenta de que, incluso vigilado, un film es un testimonio" (...) "El cine destruye la imagen del doble que cada institución, cada individuo, se había constituido ante la sociedad. La cámara revela el funcionamiento real de aquellos, dice más de cada uno de

⁴² Señala Georges Duhamel. Op. Cit. P. 243.

⁴³ La negrita y cursiva son de la autora.

cuanto querría mostrar. Devela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de una sociedad, sus *lapsus*".⁴⁴

"La idea que un gesto podría ser una frase, esta mirada, un largo discurso, es algo totalmente insoportable: esto significaría que la imagen, las imágenes, los transeúntes de esta calle, este sollozo, este juez distraído, esta casucha destartalada, esta chica asustada, constituyen la materia de otra historia diferente de la Historia, un contraanálisis de la sociedad", sentencia y agrega: "que el cine, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia. Pues que lo que no ha acaecido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, es tanto la Historia como la Historia".

"De este modo, lo que entendemos por cine, no es el punto de vista semiológico ni estético, sino como producto, imagen-objeto, cuyas significaciones nos son solamente cinematográficas. Vale por lo que atestigua".⁴⁵

Además, plantea Ferró que el que filma además, filma 'involuntariamente no pocos aspectos de la realidad'. Pues "además, la parte de lo inesperado, de lo involuntario puede ser igualmente grande. Este lápsus de un creador, de una ideología, de una sociedad constituye reveladores privilegios. Pueden producirse a todos los niveles del film, igual que en su relación con la sociedad. Su fijación, la de las concordancias y discordancias con la ideología, ayudan a descubrir lo latente tras lo aparente, lo no visible a través de lo visible".⁴⁶ Así, (...) "el análisis de estos films, desmontan un tanto la mecánica de la historia racional. Su análisis ayuda a comprender mejor la relación entre los dirigentes y la sociedad. Lo que no equivale a decir que la visión racional de la historia no sea operativa, sino solamente recordar que el análisis no puede ser, por el privilegio concedido a una sola aproximación, totalitario".⁴⁷

⁴⁴ Op. Cit. P. 245.

⁴⁵ Op. Cit. P.246.

⁴⁶ OP. Cit. P. 247.

⁴⁷ Op. Cit. P.260.

Entre el Cine y la Historia.

“De datos primarios con un significado deducible de su secuencia o acumulación, las fuentes han pasado a ser instrumentos de verificación. Han perdido así su carácter de testimonio irrecusable del acontecer. Se las reconoce, más bien, como registros parciales y fragmentarios cuya elaboración ha debido pasar, en todo caso, por una conciencia humana. Como tales, remiten no a un acontecer, sino al acto personal de su escritura, como cualquier texto. Las fuentes no se remiten a fragmentos de una realidad externa a ellas, sino que invitan a ser trabajadas como textos. Su fragmentariedad busca un complemento no en otros fragmentos (destinados a construir la continuidad de una secuencia), sino en el contraste con el sistema conceptual del cual forman parte”.⁴⁸

En la década de los ochenta, este interés por el cine de parte de los historiadores, tiene relación y cobra vigor con la gran fuerza que comienza a tomar la historia de la cultura y de las mentalidades. De este modo, el cine comienza a ser visto como una ‘real’ fuente de la historia.

Según Peter Rollins el “filmar es otra manera de escribir la historia (...) y serán los historiadores los analistas de estos relatos-filmes, para convertirlos en reflexiones que condensen mil imágenes en pensamientos trascendentes”.⁴⁹

El cine, dice Ferro, es fuente y a la vez agente de la historia. “Agente en la medida que surgió como un instrumento del progreso científico que aún hoy, a pesar del surgimiento de la cinta del video, es utilizado por la medicina, la psiquiatría, la publicidad e incluso por

⁴⁸ Germán Colmenares. “Sobre fuentes, temporalidad y escritura de la historia”. Boletín Cultural y Bibliográfico. Banco de la República (Bogotá). 1987. Citado por Luisa Fernanda Acosta, en Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. Volumen 22 en ensayo titulado ‘Entre la Historia y el Cine’.

⁴⁹ Marc Ferro, Cine e Historia. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1980. P. 11-17.

las instituciones militares, y en general, por todas las disciplinas que necesitan registrar imágenes, movimiento y sonido”.⁵⁰

De esta forma, la relación de cine con la historia surge en el momento en que el medio cinematográfico se convierte en agente de la historia, lo que ocurre cuando éste comienza a funcionar como transmisor de mensajes desde el interior de una sociedad. Por ejemplo las producciones realizadas por Hollywood durante la segunda Guerra Mundial, que instaban a los jóvenes a reclutarse y a generar una potente imagen de país salvador universal, o bien todo ese aparataje montado por los gobiernos de Stalin y Hitler. Este último, con un muy talentoso Goebels que supo rodearse de intensos hacedores como Leni Riefenstahl.

Así, el cine, acontecimiento testimonial, aporta sus testimonios que se agrupan en una manifestación. Es así como Meter Rollins habla de Hollywood como “un historiador inconsciente”, ya que estos films “dicen más acerca de su época de lo que sus creadores conscientemente intentan decir. Charles Maland en su estudio de la cinta Dr. Strangelove de Stanley Kubrik de 1964, conecta dicho film con las corrientes de pensamiento políticos del momento”.⁵¹

IV.

El Cine como documento de la historia. El sentido del cine (documental).

Al hablar de documental estamos hablando inevitablemente de cine. Pero, qué entendemos por cine, o por este catalogado ‘Séptimo Arte’. Existirían, al menos, dos formas, o mejor dicho, dos formas de pensamiento del cine, en lucha desde el comienzo, y la narración inicial de ‘la invención del cine’ sería antes que nada la gesta heroica de este doble y conflictivo nacimiento. El cine nace a la vez como sistema de escritura

⁵⁰ Op. Cit. P.17.

⁵¹ Op. Cit. P.25.

(campo/ fuera de campo; velocidad/ duración; paradigmas activos desde el 'primer film'), y como empresa de espectáculo (ventana abierta sobre... todo lo que se desee ver).⁵²

Bajo este concepto, bajo este afán escritural, emerge el documental como primera acción del cine: un ejercicio filmico que pretende "dar cuenta de la realidad", "aprehender la contingencia", "presentar un fragmento del mundo para generar una(s) imagen(es) de la historia".

Baste recordar el que es considerado como el primer documental de la historia: 'Nanook el Esquimal' (*Nanook, of the North*), de Robert J. Flaherty (1920). Film que daba cuenta de la vida de un cazador de la tribu itivimuit de esquimales. Un intento por dar a conocer a la posteridad una realidad tal cual ésta acontecía.⁵³

Así, en ésta primera etapa, en el documental vemos imágenes del mundo, y lo que éstas nos señalan son asuntos sociales, valóricos, temas culturales, problemas actuales con sus posibles soluciones, situaciones y modos de representación. Son los llamados *documentales exploradores*.⁵⁴ Era la época en que para la mayoría de los realizadores la principal premisa consistía en descubrir, develar y representar la realidad contemporánea (Realismo).

De este modo, se buscaba transformar el cine en una máquina de registro, y de alguna forma totalitaria del mundo, que pretendía hacer coincidir lo filmado con lo supuestamente real. Por eso es que Flaherty se atreve a decir lo siguiente:

"Las imágenes en movimiento constituyen la base de la vida. La copia ya está casi terminada y comenzó el montaje. R. no me deja verlas hasta que el primer montaje esté terminado... R. está dominado por la idea de emplear las imágenes en movimiento en campos como la educación y la enseñanza de la geografía y la historia. ¿Alguien podría

⁵² Ver Jean Louis Comolli, en *Medios Audiovisuales. Ontología, Historia y Praxis*. Libros del Rojas, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1999.

⁵³ Qué otra cosa sino podemos inferir al ver la salida de los obreros de la fábrica, o la llegada del tren, de los hermanos Lumière.

⁵⁴ Divisiones establecidas por Eric Barnoux en "El Documental Historia y Estilos", Editorial Gedisa, Barcelona, 1998.

hacer de ésta área la obra de su vida?, ¿Por qué no nosotros?”, se preguntaba Flaherty en su diario de vida.

Y como explica Patricio Guzmán, “se entendía el documental como un espejo de la realidad (...) La palabra documental apuntaba a una función probatoria que tendría el documental, lo que le otorgaba el carácter de denuncia o de demostración”.⁵⁵

Consecuentemente, los primeros documentalistas fueron exploradores,⁵⁶ como Merian Cooper y Ernest Schoedsack, quienes filmaron motivados por las proezas de Flaherty (Nanook y Moana de 1926), un largometraje llamado ‘Hierba’ (Grass), que daba cuenta de la accidentada migración de 50 mil personas en busca de pastos para sus rebaños a través de las montañas de Zardeh Kuh de Turquía y Persia (film distribuido por la Paramount).

El género documental de exploración tuvo una de sus más altas contribuciones en 1929, en el momento en que se producía la transición al registro sonoro. Cuando el señor y la señora Jonson filmaron ‘Congorila, Sobre Grandes Hombres y pequeños Monos’, film en que introdujeron algunas breves secuencias sonoras y una narración para hacer de la película “el primer film sonoro procedente de lo más oscuro de África”.

La película mostraba a la pareja constantemente frente a la cámara tratando de dialogar o establecer algún tipo de comunicación con los “salvajillos”. Destacan las secuencias donde se establece el tipo de acercamiento que entablan con los africanos dándoles a éstos un cigarro, para ver la reacción de descompostura del aborigen nativo, o bien, entregándoles un globo para inflar y así observar también la sorpresa de éstos cuando el globo explotaba.

⁵⁵ Patricio Guzmán, en “Dispositivos Narrativos del Documental: La Memoria Obstinada”. Documento obsequio de Carlos Flores a la autora. Dichos apuntes de Guzmán no cuentan con fecha de publicación, ni editorial.

⁵⁶ Que al igual que las homónimas empresas de descubrimiento de las empresas del siglo XIX iban a la caza de eso ‘otro’, que se presentaba como un mundo no rebelado, desconocido, o exótico, pero que paradójicamente, se enfrentaban al soporte filmico no desde su problematización, sino que desde su simple captura cual cazadores atesoraban un trofeo, sólo que esta vez desde el celuloide.

Una década después del estreno en sociedad de *Nanook el Esquimal* (1922), el documental de exploración se encontraba en franca decadencia, abriendo paso a nuevas estrategias documentalistas, metodologías que apelaban, ciertamente, a los nuevos tiempos que se estaban instalando.

Así se instauró la puesta en escena de los denominados documentales reporteros o cronistas. Aquí destacó la figura del ruso Denis Arkadievich Kaufman (1896-1954), más conocido como Dziga Vertov y uno de los grandes cultivadores del 'Futurismo' (Movimiento artístico de vanguardia que glorificaba el paradigma maquínico y de la técnica, apelando al dinamismo de un mundo que estaba pasando por profundos cambios).

No es azaroso, entonces, que una vez llegados los bolcheviques al poder en Rusia -e instalados como uno de los máximos exponentes de éste mundo en convulsión, fruto del dinamismo social articulado por la revolución-, le entregaran al propio Vertov el mando del noticiero 'Semanario Fílmico' (Kino Nedelia), dependiente del Comité de Cine de Moscú. Una situación política revolucionaria implicaba articular un soporte de comunicación también revolucionario, para lo cual el cinematógrafo y, más aún, el género documental dentro de su variante reportera se transformaba en un medio de propaganda ideal.

Por eso que en las películas de Vertov podemos ver tanto a los ejércitos alemanes, como a las fuerzas invasoras de los aliados, maniobrando en el país para tratar de sofocar la revolución rusa. Películas que viajaban en trenes especiales en todas las direcciones llegando a los frentes donde los combatientes pudieran verse en pantalla y así mantener informado y unido a todo el pueblo ruso. Pues Vertov planteaba que la función de las películas soviéticas debía consistir en documentar la realidad socialista.

"Volved a la vida", exhortaba Vertov a quienes hacían cine. Les pedía que dejaran de rehuir a "la prosa de la vida", para así convertirse en "artesanos del arte de ver", en organizadores de "la vida que se presentaba a la vista", armados con "ojos maduros".

Así comenzó a aparecer, en mayo de 1922, el *Cine-verdad* (*Kino Pravda* o *Cine-Ojo*), serie que continuó hasta 1925, donde se repudiaban las escenas compuestas y preparadas, y donde la cámara se instalaba para captar escenas en los mercados, fábricas, escuelas y calles. Porque como Vertov diría en una conferencia dada durante una visita a París en 1929 “La historia del Cine-Ojo fue la de una lucha implacable para modificar el curso de la actividad cinematográfica, para dar un nuevo énfasis a la película en la que no se actúa, frente a la película en la que actúan actores, para sustituir la *mise en scene* por el documento, para salir del proscenio del teatro y entrar en el campo de la batalla de la vida misma”.⁵⁷

Del Documental Púlpito a la Propaganda Desatada

Otro estilo de hacer documentales pronto inició su camino a través de John Grierson (1898-1972). Para este escocés el documental debía “dramatizar situaciones conflictivas y sus implicaciones de una manera que tuviera sentido, para así poder guiar al ciudadano a través de aquellas espesuras”. Llegando incluso a considerar al cine como “un púlpito”.⁵⁸

Un claro ejemplo de ello fue ‘A la Deriva’ (1929), película que mostraba el trabajo diario realizado en las pescaderías de arenque. Aunque la película no tiene un claro tono revolucionario, sí muestra a trabajadores ingleses como si fuesen héroes de una fuerza parecida a la que presentaba el pueblo ruso en ‘El Acorazado de Potemkim’ de Eistenstein. Una gran evocación de una suerte de poema épico.

Grierson llegó incluso a decir a sus colaboradores que lo suyo era ni más ni menos que un trabajo propagandístico, y que sólo en segundo lugar eran autores de películas.

⁵⁷ Vertov citado por Eric Barnouw en ‘Documental: Historia y Estilo’. Editorial Gedisa, Barcelona, 1998. Pág. 59.

⁵⁸ Op. Cit. Pág. 77 y 78.

Pero esta suerte de politización del documental no resultó ser sólo un asunto de Grierson, puesto que era un fenómeno mundial, una consecuencia de la época. En Alemania, por ejemplo, esa politización asumió una forma diferente.

Tan pronto como Hitler llegase al poder en 1933, su ministro de Ilustración Popular y Propaganda, Joseph Goebbels, inició las maniobras para controlar completamente los medios de comunicación, dejando sin cine independiente (cineclubes) al país.

En esta realidad sobresalió el trabajo de una mujer, Leni Riefenstahl, quien fuera bailarina y actriz antes de dedicarse a la dirección de cine. Leni contaba a su haber principalmente con películas denominadas 'de montaña', y Adolf Hitler era un declarado admirador suyo.

Fue así como la Riefenstahl, comenzó una nutrida carrera como la cineasta oficial del gobierno nazi. Comenzó filmando un mitin, y luego una concentración del partido nazi que daría cuenta del renacimiento del pueblo alemán (post Primera Guerra Mundial). Se trataría del famoso 'Triunfo de la Voluntad'.

Según declaraciones que posteriormente haría la Riefenstahl estaba deslumbrada por la figura de Hitler, y en su trabajo audiovisual no le interesaba inventar las acciones que captaban sus cámaras y consideraba que su tarea consistía en llevarlas a la pantalla con el máximo impacto.

Otro de sus grandes films fue 'Olympia', que daba cuenta de los Juegos Olímpicos desarrollados en Berlín en 1936.

Materializado en dos largometrajes, Olimpia colocaba Hitler en el centro de las ceremonias, siendo un registro altamente propagandístico, aunque en otras vistas el film detallaba los triunfos de varios atletas negros, donde sobresalía Jesse Owens.⁵⁹

⁵⁹ Si bien se dijo que representantes de Goebbels presionaron a la Riefenstahl para que cortara esas vistas de la película, ésta se negó a hacerlo.

“... así como la cinematografía soviética comenzó con el Cine-Ojo y creció orgánicamente partiendo de este hecho..., así también (en Estados Unidos) las Ligas comenzaron con los *noticiarios de documentación*⁶⁰ que filmaban los sucesos tales como éstos se presentaban ante las lentes y los explotaban con un sentido cinematográfico revolucionario”⁶¹. Declararía, a modo de explicación del camino que había tomado el cine documental en aquellos años, la Liga Cinematográfica y Fotográfica de Nueva York.

Luego vendrían vientos de una nueva guerra manteniéndose el impulso de este tipo de cine documental, como si el entorno político- social fuere un condicionante del estilo de propuestas cinematográficas.

La Tecnología y el Documental de Autor

Un tema interesante y que también tiene efectos en la modelación del documental es la emergencia de nuevas tecnologías. Un ejemplo de ello es el fenómeno de la televisión, que a partir de las décadas del '50 y del '60 causó gran impacto, tanto en la forma como en el modo de captar imágenes de la realidad.

La llegada de nuevos y modernos equipos de reporteros masificó aún más este arte, generando, incluso, un cambio en la mentalidad de los realizadores, quienes descubrieron que no era necesario viajar tanto, o destacar ciertos hitos, para obtener noticias de real interés.

Aparecieron, entonces, incontables cintas sobre cualquier acción del hombre. Son los llamados documentales de autor (o poetas), que hasta el día de hoy versan sobre infinitud de temas como la pintura, la música, la literatura, la naturaleza, los deportes, la ciencia, etc.

⁶⁰ El paréntesis y la cursiva son de la autora.

⁶¹ Op. Cit. Pág. 101 y 102.

Todos, siempre bajo el punto de vista personal, se caracterizan por ser películas con mayores recursos narrativos que los viejos documentales. Situación que terminó 'elevando' el nivel del género en la escena cinematográfica.

Pero si hemos de resumir el valor que reviste el documental en un marco histórico, podemos llegar a una conclusión de amplio consenso: posee un potente rasgo de consignación de la historia a través de "esa pretensión sociométrica" que hablara el documentalista chileno Patricio Guzmán⁶².

Pero el mismo Guzmán nos introduce en una reinterpretación aún más compleja respecto del género. Ya que esta supuesta 'obsesión de realidad' que persigue el registro, y que ha estado históricamente homologada a la metáfora del espejo, es para el realizador nacional, 'una imagen invertida'.⁶³ De este modo, el dispositivo audiovisual operaría entre la función probatoria (de denuncia, de demostración) y esa otra que le 'permite iluminar la realidad' para construir un texto, una narración.⁶⁴

⁶² Guzmán se refiere al afán de consignación de la realidad 'objetiva' por parte del documental. En "Dispositivos Narrativos del Documental: La Memoria Obstínada", documento de trabajo de Patricio Guzmán.

⁶³ Op. Cit.

⁶⁴ "Con la divulgación masiva del psicoanálisis y la teoría de la Relatividad, producida después de la Primera Guerra Mundial, y posteriormente del pensamiento de Lacán ('me pienso donde no estoy'), pierde firmeza la noción del yo. Al tomarse fugitiva la identidad del yo, la objetividad del testimonio se hace dudosa. Se reconoce que no hay objetividad sino objetividades. Se sospecha de la convicción ('toda convicción es una cárcel') y se valora la incertidumbre. La objetividad entra en crisis no porque se haya producido un desvanecimiento del sujeto, sino porque ha surgido la necesidad de establecer relaciones de intersubjetividad para poder abarcar el enigmático mundo de las necesidades. Actualmente, el realizador de un documental no recolecta información para divulgarla, sino que crea dispositivos que le permitan iluminar la realidad que ha elegido para desarrollar su obra. Llamaremos dispositivos a la estrategia narrativa que sostiene los desplazamientos del narrador. Entendemos por desplazamientos del narrador, los modos como éste desarrolla su 'voluntad de saber' o despliega sus estados de ánimo, la manera de disponer el material que observa y registra, la fe que le tiene, el punto de vista desde donde instala su observación, los grados de certidumbre de sus convicciones". Patricio Guzmán, Op. Cit.

Capítulo II: “Lo siniestro (*Unheimlich*) en la historia”.

I.

¿Los fantasmas escriben la historia?

Partiendo de la idea que lo siniestro (*Unheimlich*) sería “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares”.⁶⁵ Aunque para Freud, en un primer momento y en grados significativos, lo siniestro está también representado por “lo nuevo, lo desacostumbrado”, no obstante, no en su totalidad como bien lo reconoce el teórico. Esto último lo explica aludiendo a la teoría de E. Jentsch, para quien la instalación de este estado de percepción esta directamente ligado al grado de erudición o información que obturase cada individuo respecto del mundo.

En *Worterbuch der Deutschen Sprache*, de Daniel Sander (1870), citado por Freud en su especulación sobre el tema que nos convoca, lo siniestro se instala y se conforma con los términos de lo secreto, lo oculto, “de modo que otros no puedan advertirlo”⁶⁶. Se denomina *unheimlich* entonces, a “todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”.⁶⁷

Lo siniestro, siguiendo la inspiración del cuento de E.T.A Hoffman, *Der Sadmänn* (El Arenero), que Freud instala como uno de los referentes del término, apelaría al personaje que arranca los ojos a sus víctimas, a los niños, los inocentes, quienes puede interpretarse como a los que no pueden ver, o los que (peor) no desean ver.

En este sentido, al ser privados de la vista (castración), se esbozaría una incertidumbre de lo intelectual, de lo inteligible. Y es pues, que tomando esta lectura de lo *unheimlich*, la indecibilidad, como veladura de lo real (entendida como la verdad histórica), sería entonces, la estructura de lo siniestro.

⁶⁵ Ver Sigmund Freud. “*Lo Siniestro*”, Editorial López Crespo, Buenos Aires, 1978. Página 48.

⁶⁶ Op Cit, Pág. 52.

⁶⁷ Freud citando a Schelling. Op Cit. Pág. 54.

Pero el terreno de lo *unheimlich*, agrega Freud “no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”.⁶⁸

Y es este postulado el que nos abre el umbral para interpretar la factura del quehacer de los artistas e intelectuales durante el periodo histórico llamado dictadura militar (1973-1990), y lo que siguió (gue).

En este sentido, se nos torna coherente el planteamiento que esboza Freud, respecto de los factores que “indican la génesis de lo siniestro”: la soledad, la oscuridad y el silencio.⁶⁹ Elementos que, sin lugar a dudas, fueron constituyentes y definidores del periodo en análisis. Pero Freud, acota aún más el terreno en cuestión. Habla de lo esencial de diferenciar “lo siniestro que se vivencia, de lo siniestro que únicamente se imagina o se conoce por referencias”.⁷⁰

Aquí cobra sentido otra de las vivencias que nos invoca lo *unheimlich*: el impacto del doble.⁷¹ Que en este caso profundizaré en la imagen que desdobra la realidad, la imagen en movimiento: el cine. Insistiendo aún más: llegar a la disección de ese espejo terrorífico, siniestro, que significa el cine documental.

⁶⁸ Op. Cit. Págs. 74- 75.

⁶⁹ Op.Cit. Pág. 80.

⁷⁰ Op. Cit. Pág. 80.

⁷¹ Que el cine alude desde su concepción misma: la representación. Pero que además apela a ella desde una doble insistencia en cuanto la incorpora como una de sus temáticas y contenidos -Kieslowsky, Cronenberg, Lynch, por ejemplo.

II.

‘Duelo y Melancolía’ como contexto de lo siniestro.⁷²

A raíz de la instauración del régimen militar, con los consecuentes raptos y muertes, nuestro país o, mejor dicho, una fracción no menos importante de compatriotas debió transitar por las estrechas y oscuras veredas de la pérdida de un familiar o amistad. Fue la instauración de un doble duelo: personal, por la privación de su lazo afectivo y, a la vez, pública, por la clausura y negación pública de lo sucedido.

De este modo, es pertinente sumergirnos en los sentidos de este concepto que, en Chile se vivió complejizado por la manera que fue desarrollado y sentido. Por ello, es que considero relevante detallar las características de estos dos procesos, conceptos reflexionados desde la teoría Freudiana.

Así, Duelo (castellano) / Trauer (alemán) / Mourning (inglés), puede significar tanto el afecto penoso como su manifestación exterior. Y melancolía, cuya definición conceptual es fluctuante aun en la psiquiatría descriptiva, es descrito como una presencia en múltiples formas clínicas cuya síntesis en una unidad no parece certificada; y de ellas, algunas sugieren afecciones más somáticas que psicógenas.

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. A raíz de idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía (y por eso sospechamos en ellas una disposición enfermiza).

Características, síntomas:

⁷² Ver Sigmund Freud, “*Duelo y melancolía*”, en Obras Completas Vol. 14, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1985.

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autoreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. Este cuadro se aproxima a nuestra comprensión si consideramos que el duelo muestra los mismos rasgos, excepto uno: la falta en él de la perturbación del sentimiento de sí (en todo lo demás es lo mismo). Advierte Freud.

Proceso del duelo:

Es la reacción frente a la pérdida, MUERTE, de una persona amada (u objeto de deseo), que se modela como una pérdida de interés por el mundo exterior —en todo lo que no recuerde al muerto- y la pérdida de la capacidad de escoger un nuevo objeto de amor — en su reemplazo-. Así, observamos lo que Freud denomina ‘angostamiento del yo’.

Caracterización económica del duelo (dolor):

El examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuencia; universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya asoma. Esa renuencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria del deseo. Lo normal es que prevalezca el acatamiento a la realidad. Pero la orden que esta impone no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico. Cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobreinvertidos y en ellos se consuma el desasimiento de la libido.

A este respecto Freud se interroga respecto de lo doloroso que resulta la operación de realidad que ejecuta el individuo. En este sentido deja abiertas interrogantes respecto de la lectura economista del duelo.

Así, el teórico señala que una vez cumplido el 'trabajo del duelo', el yo se vuelve otra vez libre y desinhibido. (Para el autor Freud establece semejanzas en los procesos del duelo y la histeria. Y para ello señala el estudio que realizara el psicoanalista a Elizabeth von R en Estudios sobre la histeria, 1895).

Proceso de la melancolía:

Se puede producir frente a la pérdida de un objeto amado, o bien puede ser una pérdida de naturaleza más ideal. En este sentido, Freud propone que aunque el enfermo identifique lo que ha perdido, éste puede no saber lo que perdió en él. Así, la melancolía referiría a una pérdida de objeto sustraída del inconsciente. (En el duelo no hay nada de inconsciente en la pérdida).

De este modo, nos impresionamos por lo enigmático del enfermo melancólico: que nos muestra una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico. En el duelo, en tanto, el mundo se ha hecho pobre y vacío, en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo.

El enfermo nos describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable. En este sentido, se nos abre un enigma respecto del TRABAJO MELANCÓLICO que desarrolla su yo interior, y que lo devora.

Freud, señala la claridad de pensamiento respecto de la realidad de sí mismo, de la franqueza con que se visualiza. A este respecto, el teórico sólo puede indicar desconcertado "sólo nos intriga la razón por la cual uno tendría que enfermarse para alcanzar una verdad así".

Freud, también alude que en la melancolía se produce una escisión del yo, donde, por una parte, se alza una instancia crítica, que podría notar una autonomía respecto del yo sujeto.

Es lo que el pensador denomina 'conciencia moral', que opera con la censura de la conciencia y con el examen de realidad. Esta es una de las grandes instituciones del yo, y puede enfermarse sola, agrega el psicoanalista.

Un punto interesante al que alude Freud, dice relación con la identificación de las querellas que se autoabroga el sujeto melancólico. ¿Si con tenacidad prestamos atención (...) llega un momento en que muy pocas de ellas se adecuan a la persona. Muchas veces, con levísimas modificaciones, se ajustan a otra persona a quien el enfermo ama, ha amado o amaría- de este modo , podemos hablar de REBOTE en el cuadro clínico. Los reproches son sobre otro, pero han recaído sobre el yo del sujeto melancólico. Freud indica que los reproches son realmente querellas, hacia otro. Todo esto es posible exclusivamente porque las reacciones de su conducta provienen de la constelación de la revuelta.

Caracterización económica de la melancolía:

Hubo una elección de objeto, una ligadura de la libido a una persona determinada, y por obra de una afrenta o desengaño de parte de la persona amada sobrevino un 'sacudimiento' de ese vínculo de objeto. El resultado no fue el normal, que habría sido un quite de la libido de ese objeto y su desplazamiento a uno nuevo. Lo que aquí ha pasado es que la INVESTIDURA del objeto resultó poco resistente , y fue cancelada, pero la libido libre no se desplazó a otro objeto, sino que se retiró sobre el yo. Y ahí estableció una identificación del yo con el objeto resignado. Freud dice que 'la sombra del objeto cayó sobre el yo, quien se pudo juzgar como el objeto abandonado'.

Luego, podemos observar una bipartición (de la que ya he mencionado anteriormente), donde se establece una separación del yo crítico (conciencia moral) y el yo alterado por identificación.

De este modo, Freud habla de entrada en operación del mecanismo narcisista. Pues, la identificación con el objeto devenido en pérdida, expresión ambivalente, es una muestra del deseo que tiene el sujeto por incorporar al objeto a través de la devoración, de acuerdo con la fase oral canibática del desarrollo libidinal. Pero estas pulsiones son frenadas y viran en su opuesto.

En este punto, Freud indica los límites de los conocimientos a este respecto. Puntualiza que no existe una plena certeza de incluir como patrón esta elección narcisista, aunque sí establece que se presenta con regularidad. Pero en lo que sí puede ser enfático es que la melancolía presenta casi la unanimidad de los caracteres del duelo (ya mencionados).

Un punto interesante que nos hace ver Freud es que el sujeto melancólico sí puede llegar al suicidio. Para que esto ocurra, dice el teórico, el sujeto puede tratarse a sí mismo como un objeto. Entonces, puede direccionar su hostilidad a ese objeto que finalmente es el yo mismo. Esta tensión e intención también la podemos apreciar en *Azul*, otro de los films del polaco, donde la protagonista, en reiteradas ocasiones se autoprovoxa daño físico, luego de la muerte en un accidente de tránsito de su marido y de su pequeña hija. Pero la esposa del destacado compositor francés, sufre una doble pérdida del objeto amado, puesto que a la vez de la muerte física de su marido, ella se entera que él tenía un amante y que ella está embarazada. La mujer pierde idealmente el concepto de quien era su marido, a la vez que extravía y desconoce qué es lo que ella ha extraviado en esta pérdida.

Ya vemos que la naturaleza de la melancolía es muy compleja. Freud nos agrega un elemento más: la manía. Aunque no toda melancolía tiene ese destino, en muchos casos sí puede producirse. Incluso Freud nos habla de instancias cíclicas de estos dos comportamientos.

Debido a este nuevo elemento en juego, Freud tratará de esclarecerlo y diferenciarlo de la melancolía. No nos promete mucho. Habla desde dos puntos de apoyo:

1. Impresión sicoanalítica.

2. Experiencia económica del evento.

1. La manía no tiene un contenido diverso de la melancolía, y ambas pugnan con el mismo complejo. Donde el yo sucumbe en la melancolía, mientras en la manía lo ha dominado o lo ha hecho a un lado.
2. Todos los estados de alegría , júbilo o triunfo , que nos ofrece el paradigma normal de la manía, puede reconocerse idéntica conjunción de condiciones económicas. Vale decir, que una acción que el sujeto realiza y externaliza ,entramando un gasto psíquico muy grande, al ser reiterada, pierde el valor volviéndose superflua. Quedando disponible para múltiples posibilidades de descarga. Aquí nos vuelve a guiñar el sujeto Juez, que modela su inconformismo y autoflagelación, más cualquier infortunio externo a través de su escapismo voyerista.

Finalmente, Freud explica que el trabajo y proceso de la melancolía , quedaría saldado cuando se logra liberar la libido del objeto perdido, igual que en el trabajo del duelo. Más el psicoanalista nos susurra lo inconcluso de su labor: 'ya que los intrincados problemas del alma, nos fuerzan a interrumpir cada investigación. Hasta que los resultados de otra puedan venir en su ayuda'...

Capítulo III: “Arte y política. Una perspectiva Latinoamericana”.

I.

Vínculo arte / política

¿Por qué el documental de aquellos años fue eminentemente político? (llegando a ser militante muchas veces). La respuesta emana del concepto mismo, de la esencia del documental. Pues al buscar éste la consignación de los hechos ‘tal cual como fueron’ (perspectiva realista), o bien ‘consignados los hechos desde la especial perspectiva del autor’ (tesis actual), se acudió a las propias fuentes para que ellas señalaran ante las cámaras, con sus palabras, con sus temores, con sus quiebres de voz, la realidad como la habían vivido, como la estaban viviendo; y tal cual se pensaba, la reproducían.

Fue entonces, que a través de la vanguardia histórica, surgió la idea de cambiar tanto la política como la realidad a través del arte. Una noción que pretendió ‘corregir’ lo que se entendía por la ‘realidad oficial’, emanada en los parámetros políticos que había establecido el gobierno militar.

Se instaló una búsqueda y una ocupación en el lugar donde el arte y la política convergían, la esfera social, subrayando al mismo tiempo *la estética de la política y la política de la estética*. Es la realización de un acercamiento que postula que, la sociedad, y la vida misma, son una obra de arte para mostrar y ver.⁷³

⁷³ Dada las condiciones de avasallamiento social y político que se estructuraban en base a una ideología en constante borradura, de una clausura de todo discurso que no se homologara al oficial, la vanguardia histórica nace en esa pretensión de fisurar el tejido discursivo con textos que se estructuran en una relación de ‘campo’ y ‘acontecimiento’ (texto y contexto) que despista a través de ese juego de elementos encriptados. Generando un verdadero ‘mapa del tesoro’ a interpretar y vivenciar en una realidad construida en paralelo (y como decía, yuxtapuesta, combada en la construida, también, por el gobierno militar). Se fabula una (la) política, se resignifica, y se inventa una (est)ética. Porque como decía Jean- Luc Godard, ‘la burguesía crea un mundo a su imagen, pero también crea una imagen de su mundo. Que llama reflejo de lo ‘real’. Y es ese el espacio de nuestro debate.

En estos sentidos, la generación de este tipo de formato documental, apela a la instalación del arte como medio político (muchas veces panfletario, otras, como sentido ideológico de expresión) con la finalidad de sentar precedente en una contingencia que convertía a estas voces en las voces de la alteridad, de los relegados del discurso oficialista y dictatorial de aquellos años. Se invocó en muchos casos a aquellos otros, cuyos amigos, parientes desaparecían o eran torturados y muertos o exiliados, pero también, y sobre todo se indagó en aquel discurso social y político que había sido masacrado, desaparecido, exiliado, a aquel discurso del otro, que como la realidad del hambre en las poblaciones, que como la protestosa olla cacerolera de la precariedad (uno de los símbolos “de un pueblo sin armas”, como reza el subtítulo de ‘La Batalla de Chile’ de Patricio Guzmán) quería o pretendía ser borrado. Muertos sin sepultura, vidas extinguidas, en muchos casos sin cadáveres, menos que fantasmas, borrando las bases de un país que nunca hubiese existido. Ese fue parte del montaje dictatorial de la memoria contra el cual los diversos creadores documentalistas (pero también escritores, poetas, artistas visuales) desafiaron, convocando la aglutinación progresiva y fragmentaria de la memoria, hasta hoy.

Así, esta obra de arte ‘viva’, en cuanto la proyección interviene en el espectador generando un ‘evento’, una ‘repetición de la historia’, que vino a rescribir los renglones de la memoria social mediante esta suerte de ‘nueva lectura’, de un poner en el tapete o en la retina de los sentidos, las voces de los otros, las historias de aquellos que fueron acallados y borrados, generó y sigue generando un paralelo que permitió y permite acercarse a construir esa totalidad. Comenzó a dibujar ese círculo que aún no se ha cerrado y que habla de los dolores que forman este Chile de hoy, transicional para algunos, o de la postdictadura para otros.

De este modo, la labor de los intelectuales y/o artistas tuvo una significativa evolución que fue ganando terreno en el cómo articular las metodologías, los sentidos que se querían decir, exhibir, mostrar. “Progresivamente, y a medida que el enmarque represivo se fue soltando y que se iban liberando en su interior fisuras aprovechables para que la oposición ganara una cierta movilidad táctica, la cultura contestataria pasó de la

semiclandestinidad de sus primeras redes a circuitos de mayor visibilidad pública. La recomposición sociocultural de estos microcircuitos dotados de una eficacia situacional cada vez mayor, fue marcando el tránsito entre 'cultura contestataria' y 'cultura alternativa'. Lo que señaló el paso de una cultura concebida como mera prolongación de la derrota y rito de sobrevivencia en torno a la re-afirmación de lo negado, a una cultura capaz de hacerse portadora de nuevas formas y estilos de discursos que apuntaran hacia más complejas diferencialidades de sentido. Ese tránsito tuvo por correlato –después de 1983- la gradual repolitización de diversos segmentos de la práctica social, y la rearticulación político-partidaria de las fuerzas de izquierda”, diría Nelly Richard⁷⁴.

Luego, hay que responder ahora a la pregunta de ¿por qué se vivió de cierta manera la política? ¿desde qué ribetes se construyó el pulso ideológico de aquellos años? La historia, la disposición de sus relatos, será quien se encargará de develarnos esta marcada orientación que se inscribe en la historia de América Latina como acción derivada de un plan mayor, que tiene ingredientes complejísimos como el fenómeno de la Guerra Fría, que a estas alturas del análisis es un sonido de una orquestación mucho más monumental.

II.

Teorías cinematográficas latinoamericanas: la necesidad de una imagen propia.

La renovación de la puesta en escena del cine latinoamericano, fue consecuencia de un cambio de mirada. Pero no meramente una variación en los temas o en la forma, supeditada a alguna innovación tecnológica, sino que el cambio vino desde más adentro. De territorios que hablan de la necesidad de sentir y observar una identidad, de establecer definitivamente un rostro que nos represente, de encontrar esa imagen que nos devuelve el espejo, y de rechazar modelos de vida (y muerte) de otras culturas.

⁷⁴ Nelly Richard, en 'La Insubordinación de los Signos'. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1994. Pág. 57.

Definitivamente esto se trató de un grito, de establecer distancias en producciones culturales que nos permitieran aclarar los sentidos de nuestras sociedades latinoamericanas, mestizas, criollas, no hegemónicas desde el ángulo del poder. Y el cine, como fuente de registro, con el gran poder que le confiere las imágenes en movimiento, haciéndonos sentir que revivimos el evento representado, se convirtió en uno de los más potentes estandartes y armas de este movimiento social.

El auge de la cultura a nivel regional desde los 50' fue uno de los grandes elementos que potenciaron a la cultura cinematográfica (como a las producciones culturales en su más amplio espectro: teatro, literatura, etc.) logrando el cine un crecimiento en la producción local, expansión de los cines clubes y la masificación de séptimo arte en todos los sectores sociales.

Y los aportes de estas producciones audiovisuales en el plano de la (est)ética regional, son grandes contribuciones que explican los rumbos del cine chileno, en especial el documental político. Este cambio paradigmático se fraguó ya en los años 60', y es parte de un proceso del mundo, un proceso de liberación que es producto de la postguerra.

“Los jóvenes empiezan a ser vistos por los aparatos más poderosos como un sector importante. Y estados Unidos comienza a invertir plata en la educación y en los jóvenes, entendiendo que ahí hay un mercado interesante. Y, por tanto, se empieza a producir un sector social entre los 19 y 27 años, que se autonomiza, que estudia, que tiene recursos y que no trabaja, y que por lo tanto se enfrenta al mundo con una mirada extremadamente amplia. Entonces, el proyecto de inversión americano de la juventud se da vuelta y se transforma en un sector de gran actividad social y de un gran potencial antisistémico, y eso instala en Estados Unidos y en América Latina, y en Europa, en gran medida también, una crisis de la adultez. Los jóvenes acusan, enjuician y desconfían de un mundo adulto y eso genera una dinámica política extremadamente interesante que se desarrolla por mil lados: Mayo del '68, la crisis del mundo socialista. Pero que en América Latina hace aparecer un gran desarrollo de un movimiento político juvenil, muy vinculado a los partidos convencionales, pero también a la lucha armada y a la guerrilla urbana (con éxito,

sin éxito, utópico o no), pero que existe. Y eso está vinculado a un movimiento cinematográfico en la medida en que los autores cinematográficos, documentalistas de ese período empiezan a hacer películas que registran y muestran esta emergencia latinoamericana. Entonces, surge un concepto de Latinoamérica en activación, en rebelión, antiimperialista, que venía por la revolución cubana y que se muestra en estas películas. Y así surge un cine documental poderoso en Brasil, bajo el nombre de *Cinema Novo*, con Glauber Rocha y un montón de gente. Surge el cine de liberación en Argentina, con Héctor Solanas, y gente peronista. Surge un movimiento de cineastas uruguayos, que incluso hacen una película que se hace muy famosa en América Latina que se llama *Me Gustan Los Estudiantes*, con una canción que cantaba Víctor Jara en Chile. Hay un cine documental muy fuerte en Venezuela, también en México, en Chile, en Perú y en Bolivia. Así empieza un cine documental que por diferentes caminos va tratando de configurar una idea de que América Latina está al borde de la revolución y, por cierto, las fuentes, las influencias para Chile más poderosas fueron Argentina y Cuba. En Cuba, con Santiago Álvarez, que hacía los noticieros cubanos, y que hace una película que se llamó *Now*, sobre la lucha de los negros por sus derechos, con una canción judía cantada en inglés. O sea, hay toda una fusión de recursos y con un formato de video clip. Es una película muy notable. Y bueno, todo eso, yo creo que construye un imaginario que es la América Latina que queríamos ver, y que no era en realidad, y que al mismo tiempo registra lo que ocurría, que no era tanto como se veía en las películas, e impulsa a que esta cuestión siga ocurriendo”.⁷⁵

“Ahora, lo que nosotros entendimos en una época por cine político, fue que el cine político -y ahí podría buscar un modelo de diferencias-, era ese cine que quería transformar directamente el mundo. Y el cine no político era el cine que quería transformar el cine. O sea, el cine que quiere transformar directamente el mundo es un cine que se refiere con mayor persistencia e importancia a los contenidos, no importando la forma. Hay escalas de eso. Hay un cine político de extraordinaria calidad, y hay un cine político de muy mala calidad. Y por el otro lado, habría un cine que no apela a los contenidos, sino que apela a ciertas pruebas, de operaciones, de ciertas operaciones formales, con el objeto de ver, y

⁷⁵ Carlos Flores, cineasta y director de la Escuela de Cine de Chile. Entrevistado por la autora.

en muchos casos tratando de contradecir al modo como se han usado las formas antes. Trata de ver qué quieren decir estas nuevas movidas. Es decir, hay un cine que apela a la materialidad de su soporte, que no es político, que termina siéndolo probablemente más, pero que desde una nomenclatura de los sesenta, uno podría decir que el cine político es ese que no le importaban tanto las formas como los contenidos, puesto que en los contenidos se emitía la transformación. Y el no político sería ese cine que le importaban más las operaciones formales porque no pretendía llegar a los espectadores para transformarlos, sino que pretendía transformar el cine, en el entendido de que transformar significaba transformar el gusto de los espectadores, sus modos de percepción, sus modos de representación, y su imaginario. Yo creo que esos serían los dos caminos, vistos desde los sesenta".⁷⁶

Y en este afán de pretender transmitir nuevos mensajes a la sociedad, de tratar de instalar reflexiones que enjuician al modelo hegemónico, los realizadores fueron encontrándose con un nuevo lenguaje. Para Flores la producción documental, a excepción el Chacal de Nahueltoro y Tres Tristes Tigres, "que son películas con un componente documental brutal, el cine documental chileno es de mucho mayor calidad que el cine de ficción, sin duda, por el hecho que se ha realizado con más prudencia, y con menos afán comercial, con menos ego, con egos mejor escondidos. Y porque el cine documental, tiene o encontró un lugar donde afirmarse, que era su propio referente social. En cambio el cine de ficción chileno, en su gran mayoría, sobre todo el contemporáneo, vive tratando de "parecerse a", y esa ha sido su propia fatalidad. Porque si tú quieres parecerte a alguien es el error más grande. Lo más probable es que nunca te vas a parecer, te vas a quedar sin imagen, y eso es un poco lo que nos ha pasado. Ahora, ese ha sido un camino, aunque parece el más corto, el más práctico, y el más productivo, pero a mi me parece que este afán de hacer un cine "idénticamente igual" al cine no nos ha conducido a grandes lugares. En cambio, el cine documental ha trabajado desde una originalidad y desde una cierta ingenuidad porque no tiene modelos -los grandes modelos

⁷⁶ OP. Cit.

eran cubanos y argentinos, sobre todo *La Hora de los Hornos*, pero no hubo más que eso.”⁷⁷

Patricio Guzmán, el señero realizador nacional con obras emblemáticas como *La Batalla de Chile*, *Memoria Obstinada* y *El Caso Pinochet*, considera que si bien hay un referente claro, inspirador de lo realizado en Chile en cuanto a producción filmica, es osado establecer que la producción del documental –al menos en nuestro país- sea el mero reflejo –calcado-, de una realidad –aunque ésta sea tremendamente convulsionada. Jean Luc Godard hablaba, a este respecto, que las ideologías generaban sus propias imágenes⁷⁸ y pareciera que en Latinoamérica y en especial en nuestro país, ésta es una imagen muy social, muy política.

“No hay ninguna sociedad sin lucha, no hay ninguna sociedad sin conflicto, la vida es un puro conflicto, entera. No hay ningún limbo. En Francia hay problemas, en Colombia hay problemas... Pero Hablar del documental político como una fotocopia de la realidad, todo eso es un lugar común. Cuando una sociedad atraviesa por un momento de tensión, de conflicto, lo más probable es que genere un documental muy pegado a esos conflictos, es normal. Cuando el país sale de esos conflictos, inmediatamente el artista capta otras cosas, y se comienza a diversificar la creación o comienzas a utilizar la metáfora. El documental conflictivo, político, social, no es que haya dejado de existir, o haya existido sólo en un periodo. En los '60 el documental político y social estaba en Estados Unidos, en Europa y en América Latina, en todas partes, porque era un momento donde se definían las grandes líneas universales de pensamiento. Después hay otra etapa, donde la distensión lleva a otro período de realizaciones. Por ello, situar al documental político/ social, descontextualizándolo no es llegar a ninguna parte”, afirma.⁷⁹

⁷⁷ Op.Cit.

⁷⁸ Jean_Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.

⁷⁹ Patricio Guzmán, entrevistado por la autora.

III.

Referentes estéticos mundiales.

Si bien, hemos hablado que los cambios de mirada fueron un fiel reflejo de los paradigmas en una Latinoamérica de hace más de medio siglo, estos cambios tienen referentes ineludibles en las estéticas de otras latitudes: me refiero a los movimientos del 'cine-ojo' o 'cine-verdad' (Dziga Vertov); el neorrealismo italiano (Zavattini, De Sica, Rossellini, Visconti); la nouvelle vague francesa (Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer).

El Cine-ojo.

El cine-ojo tiene su origen en la revolución rusa de 1917, que paralelamente a los cambios políticos y sociales promovió un cambio, un movimiento renovador, en las artes como una acción coherente con el proceso global. Dentro de los nombres que se sobresalen las figuras de Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein, entre otros. Destacándose especialmente Dziga Vertov, quien planteaba una línea de trabajo que postulaba un tratamiento cinematográfico de la realidad inmediata, llevando esa intención al nivel de toda una doctrina estética.

La idea del cine-ojo era construir un cine sin actores basada en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre las películas y en una organización planificada de las cine-materiales documentales fijados sobre la película.

“Por consiguiente, el cine-ojo no es solamente el nombre de un grupo de cineastas. No es solamente el nombre de un film (...) y tampoco una determinada corriente del llamado 'arte' (de izquierda o de derecha). El cine-ojo es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última. El cine-ojo es el cine explicación del

mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre (...) es el espacio vencido, es la relación visual establecida en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales. El cine-ojo es el tiempo vencido (...) es la concentración y la descomposición del tiempo, es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano".⁸⁰

Así, esta distinción que pretende distanciarse lo más posible de la tradición de los llamados 'cineastas', de modo que los 'kinoks' basan su trabajo, su inspiración, en el 'yo': Vertov habla de un 'yo monto cuando elijo mi tema', 'yo monto, cuando observo para mi tema' y 'yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema'. Es una apuesta que exige que el film se construya sobre los 'intervalos, es decir, 'sobre el movimiento entre las imágenes'.⁸¹ Pero Dionisius Kaufman -verdadero nombre de Vertov-, va más lejos aún y llega a plantear que lo que se necesita en el cine es mostrar la realidad en su mayor fulgor: una realidad donde no sólo se vea un cine-grasa, o un cine-carne, como él les llama, sino que debe verse un 'cine-osamenta', advierte.

Dentro de esta tradición soviética, un referente ineludible es Sergei Eisenstein (El acorazado de Potiomkin, 1925; Alejandro Nevsky, 1938; Iván el terrible, 1943-1946), quien a través de su teoría del montaje desarrolla una concepción estilística que va hacia la esencia misma del cine y a la que define como un mecanismo de asociación de imágenes e ideas.

Este 'montaje de atracciones'⁸² es explicado por Eisenstein como un momento sensitivo y psicológico, de conformación de realidad a través de una asociación. Dice: "la narración (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas

⁸⁰ Dziga Vertov, Del cine-ojo al radio-ojo. Extracto del ABC de los kinoks, en Textos y manifiestos del cine, Joaquín Romanguera y Homero Alsina (Eds.), Editorial Cátedra, Madrid, 1989. P. 32-33.

⁸¹ Op. Cit. P.36.

⁸² Eisenstein detalla las variantes de este montaje: montaje métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual.

conmociones emotivas del observador, conmociones que , a su vez, le conducen , todas juntas, a la conclusión ideológica final. (El camino del conocimiento ‘a través del juego vivo de las pasiones’ que es específico del teatro).

(...) este método determina radicalmente las posibilidades de desarrollar una puesta en escena ‘activa’ (el espectáculo en su conjunto): en lugar de ofrecer una ‘reproducción’ estática del acontecimiento dado, exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final”.⁸³

Cine antropomórfico⁸⁴

Si bien, al neorrealismo italiano se le reconocen innumerables aportes en cuanto a valores formales y estéticos, no es menor dar cuenta de sus aportes como testimonio y denuncia de ciertas circunstancias sociales de la postguerra. Para su promotor, Césare Zavattini, este correspondía a “un cine de atención social, que puso el acento en los grandes problemas colectivos de la guerra y especialmente de los años inmediatos: la pobreza, la desocupación, la vejez, la delincuencia, la situación social de la mujer”.⁸⁵

Entonces, y pese a que el modelo predominante era el hollywoodense, surge este otro modelo en Europa que causó también gran impacto con sus films en toda América Latina. “En Belo Horizonte (Brasil), la revista de Cinema organiza en 1954 un gran debate sobre la revisión del método crítico a partir de los postulados neorrealistas. Nelson Pereira dos Santos, sin ocultar su deuda hacia los italianos, tiene conciencia de las diferencias entre

⁸³ Sergei M. Eisenstein, texto correspondiente a su libro *Reflexiones de un cineasta*, ed. Romá Gubert, Editorial Lumen, Barelna, 1970. Citado en *Textos y manifiestos del cine*, Joaquín Romanguera y Homero ALSina (Eds.), Editorial Cátedra, Madris, 1989. P. 73 a 75.

⁸⁴ Concepto de Luchino Visconti, emanado de texto publicado originalmente en la revista *Cinema*, N°173-174, Roma, 1943. P. 173-174. En *textos y Manifiestos del Cine*, Joaquín Romanguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet (editores), Ediciones Cátedra, Madrid, 1989. P. 193.

⁸⁵ Op. Cit. P.192.

los planteamientos de Cesare Zavattini y las propuestas dogmáticas del Partido Comunista brasileño. La Revista de Cultura Cinematográfica, 'órgano de la Unión de Propagandistas Católicos', está de acuerdo con el cineasta que el neorrealismo constituye una solución a los problemas del cine brasileño. En Colombia, comulgan en el mismo entusiasmo el fundador de la crítica bogotana, Hernando Salcedo Silva y su pupilo Gabriel García Márquez, para quien 'los italianos están haciendo cine en la calle, sin estudios, sin trucos escénicos, como la vida misma (...) *Ladrón de bicicletas* puede calificarse (...) como la película más humana que jamás se haya realizado'. Las películas italianas esbozan en América Latina una especie de 'compromiso histórico' *avant la lettre*, una convergencia entre marxistas y creyentes inimaginables entonces en otros terrenos. La alternativa neorrealista satisface el deseo de transparencia de los unos y la aspiración a la inmanencia de los otros. En grados y distintas formas, todos atribuyen al cine una función mesiánica".⁸⁶

Para Visconti esta función mesiánica cobra sentido en la fe que deposita en el hombre, que espera que sea un hombre nuevo, verdadero. Ha señalado, a este respecto, que lo que le ha movilizado a realizar su cine ha sido, sobre todo, "el firme deseo de contar historias de hombres vivos: de hombres vivos en las cosas, no las cosas en sí mismas". Dice que o que le interesa es el cine *antropomórfico*, "donde el trabajo con los actores; el material humano con el que se contruyen estos hombres nuevos, que, llamados a vivirla, generan una nueva realidad, la realidad del arte. Porque el actor es, en primer lugar, un hombre. Posee cualidades humanas-clave. En ellas intento basarme, graduándolas para la construcción del personaje: hasta el punto de que el hombre-actor y el hombre-personaje lleguen en cierto momento a ser uno solo. (...) la experiencia realizada me ha enseñado sobre todo que el peso del ser humano, su presencia, es la única cosa capaz de colmar realmente el fotograma, que es él y su viva presencia quienes crean el ambiente, que adquiere verdad y relieve a partir de las pasiones que lo agitan; mientras que su momentánea desaparición del rectángulo luminosa bastará para reducirlo todo a un aspecto de naturaleza inanimada. El más humilde gesto del hombre su caminar, sus

⁸⁶ Historia General del Cine V.X. Estados Unidos (1955-1975) América latina, Coordinado por Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.P.289.

titubeos y sus impulsos dan por sí solos poesía y vibraciones a las cosas que los rodean y en las que se enmarcan. Cualquier solución distinta del problema me parecerá siempre un atentado a la realidad tal como ésta se desarrolla ante nuestros ojos: hecha por los hombres y continuamente modificada por ellos”.⁸⁷

A este respecto Rossellini confirma la hipótesis de Visconti, pues señala que su idea del realismo es “ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir a la estratagema de inventar lo extraordinario con rebuscamiento. Un deseo, finalmente, de aclararnos nosotros mismos y de no ignorar la realidad cualquiera ésta sea (...) por eso el objetivo del film es el mundo, no la historia ni la narración”.⁸⁸

Nouvelle Vague.

El movimiento considerado como nouvelle vague surge, en cierto sentido, de la percepción del mismo. Vale decir de un darse cuenta de que ‘algo’ estaba pasando en la producción de cine francés de la década de los 40’. Y fue un crítico quien sumó y conectó producciones aisladas y las denominó como ‘una nueva tendencia del cine galo’. Este crítico de nombre Alexandre Astruc escribió un extenso artículo publicado en la revista L’Ecran-Grade (N° 144), titulado ‘Nacimiento de una nueva vanguardia: la ‘camara-stylo’.

En este ensayo, Astruc daba cuenta de que el cine ya era, con toda propiedad, un medio de expresión, al igual que la literatura, pintura o las artes. “Después de haber sido una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela”.

⁸⁷ Op. Cit. P.194-195. Lo que realmente aspira Visconti es a desnudar la realidad, pulsar la esencia de lo humano, o como mejor él lo señala: ‘podría hacer un film ante una pared, si supiese encontrar los datos de la verdadera humanidad de los hombres situados ante el desnudo elemento escenográfico: encontrarlos y contarlos’.

⁸⁸ Op. Cit. P.202.

“Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Cámara-stylo*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito. Este arte dotado de todas las posibilidades, pero prisionero de todos los prejuicios, no seguirá cavando eternamente la pequeña parcela del realismo y de lo fantástico social que le ha sido concedida en las fronteras de la novela popular, cuando no le convierte en el campo personal de los fotógrafos. Ningún terreno debe quedarse velado. La meditación más estricta, una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones son las cosas que le incumben exactamente. Más aún, afirmamos que estas ideas y estas visiones del mundo son de tal suerte que en la actualidad sólo el cine puede describirlas. Maurice Nadeau decía en un artículo de *Combat*; ‘Si descartes viviera hoy escribiría novela’. Que me disculpe Nadeau, pero en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm. Y película y escribiría el discurso del método sobre la película, pues su *Discurso del Método* sería actualmente de tal índole que sólo el cine podría expresarlo de manera conveniente.

(...) la expresión del pensamiento es el problema fundamental del cine. La creación de este lenguaje ha preocupado a todos los teóricos y autores cinematográficos, desde Eisenstein hasta los guionistas y adaptadores del cine sonoro. Pero ni el cine mudo, por permanecer prisionero de una concepción estática de la imagen, ni el sonoro clásico, tal como sigue existiendo en la actualidad, han conseguido resolver de manera conveniente el problema. El cine mudo había creído poder hacerlo mediante el montaje y la asociación de las imágenes. Ya conocemos la famosa declaración de Eisenstein: ‘el montaje es para mí el medio de conferir movimiento (es decir, la idea) a dos imágenes estáticas’. En cuanto al sonoro, se limitó a adaptarse a los procedimientos del teatro.

(...) cualquier film, por ser, en primer lugar, un film en movimiento, es decir, desarrollándose en el tiempo, es un teorema. Es el lugar de paso de una lógica implacable, que va de un extremo a otro de sí misma, o mejor aún, de una dialéctica”.⁸⁹

⁸⁹ Alexandre Astruc en *Textos y manifiestos del cine*, Joaquim Romaguera y Homero Alsina (editores), Editorial Cátedra, Madrid, 1989. P. 221 a 223.

Brasil: Cinema Novo.

“Brasil es una construcción, una dialéctica entre el no ser y el ser otro”. Las presentes palabras de Paulo Emilio Salles, destacado crítico brasileño, nos esbozan un potente enjuiciamiento respecto del Brasil. Que, sin lugar a dudas, está cruzado por las visiones que manifiestan a nuestro continente como un todo, una tierra descubierta por una cosmogonía dominante: la occidental.

Así visualizado, nuestro continente, vale decir, instado a configurar un rostro identitario que lo distancie del ser indígena y, a la vez, del ser europeo, se convierte en un asunto, verdadera ‘carga’, que sobrellevar. No tenemos imagen porque no está en los parámetros ideológicos del ‘otro’, se nos ha despojado de ella y, a la vez, se nos niega la posibilidad de semejanza, de asimilación de esa ‘otra’ imagen extranjera y seductoramente ofrecida como única.

Y es, precisamente, este escenario donde se instala la palabra, la imagen, el manifiesto de Glauber Rocha (1938), quien se debate en ese descampado, esa entrópica realidad del Brasil. La propuesta que hace Rocha es la de una mirada de su época, de un país movilizadado por la política, el poder, y por ese grito revolucionario que emana de ideologías de izquierda alzadas en el período de la ‘guerra fría’.

Vasculada como materia prima la realidad de ‘allá afuera’ es la bandera de lucha de este cineasta, al igual que para sus compañeros y cineastas brasileños del momento. Su trabajo consiste en construir una identidad nacional, que tiene por truco sólo develarla con la voluntad de su ojos- cámara.

De esta forma, se valen del cine como un medio político, ideológico, para comunicar, en un segundo momento. Porque la primera acción es de autoconocimiento. Es una acción como diría Humberto Maturana, de autopoyesis.

Así, Rocha junto a otras figuras como Nelson Pereira dos Santos (*Rio 40 Graus*, 1955; *Rio Zona Norte*, 1957), Ruy Guerra, León Hirszman, y Joaquim Pedro de Andrade, darán pié a una de las etapas que para muchos especialistas ha sido calve en esta suerte de traducción de la identidad brasileña en el cine: se trata de lo acontecido entre los años 1930 y finales de 1960.

Los Orígenes

En 1930 el cine comenzó a ser visto como un instrumento efectivo de la política y de la cultura que contribuía a la comprensión de la realidad. Y de paso fue ganando legitimidad en el arte brasileiro. Para el teórico Flavio Goldman esto fue el comienzo de una significativa transformación que culminaría con el llamado: "Cinema Novo".

"Éste buscaría un nuevo lenguaje y una nueva temática: una visión crítica de la sociedad en el Brasil", argumentaría el intelectual.⁹⁰

El Cinema Novo según lo declarara el propio Glauber Rocha sería y fue "una revolución cultural, una revolución en términos de expresión y producción" (dos cuestiones a la vez íntimamente ligadas y a menudo separadas en el cine).

Así, como el modernismo trató de promover una estética netamente brasileña en la literatura y en las artes plásticas, cuarenta años después el Cinema Novo buscó también generar una expresión netamente nacional.

Hasta ese minuto, la búsqueda se había reducido a la adopción de una temática local y a la construcción de personajes brasileños. Pero la realización misma del film (en cuanto a lo

⁹⁰ En 'Brasil Traducido al Cine'. Publicado en 'Descobertas Do Brasil'. Documento de clase de profesora Lya Zanotta Machado. Académica brasileña visitante en Master de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.2002.

técnico), correspondía a patrones más bien del tipo de cine industrial de Hollywood, más que a los patrones del nuevo cine que se estaba creando.

“Se estableció así una dicotomía entre forma y contenido, como si no hubiera más alternativa que insertar la realidad local en modelos filmicos establecidos de antemano, considerados ideales e inmutables. Y es pues, esta nueva perspectiva de hacer cine, el Cinema Novo, que trastoca esa mirada, pretende testimoniar y reflexionar sobre los problemas nacionales y elaborar además un lenguaje filmico original, en sintonía con otras formas de expresión de la cultura brasilera, sobretodo con las creaciones más innovadoras de la narrativa, la dramaturgia, las artes plásticas y la música”.⁹¹

El mejor ejemplo de esa exigencia de innovación estilística, nacionalista pero exenta de cualquier rechazo a las influencias extranjeras, sigue siendo ‘Dios y el Diablo en la Tierra del Sol’. Que asimila e integra dialécticamente una serie de elementos heterogéneos, hasta un punto desconocido en América Latina desde la fase de experimentación genérica de ‘Ganga Bruta’ (Humberto Mauro) y ‘La Mujer del Puerto’ (Arcady Boytler), treinta años antes.

El Cinema Novo se rebela también contra el mimetismo considerado hasta entonces inevitable en la producción, contra el espejismo industrial predominante desde la transición del mudo al sonoro. Este movimiento renovador nace de hecho de una reflexión crítica sobre los sucesivos fracasos en implantar en Brasil el modelo industrial de las cinematografías desarrolladas (sobretodo la bancarrota de la Vera Cruz paulista). La "situación colonial" del cine brasilero no radica solamente en la dominación del mercado por la producción extranjera: la enajenación es también ideológica al pretender transplantar el modelo de una producción en serie, fabricada en grandes estudios, con un equipo numeroso de técnicos, y de géneros codificados por Hollywood.

Entonces, el Cinema Novo transforma ese subdesarrollo como el punto de partida para la elaboración de fórmulas de producción mejor adaptadas al entorno socioeconómico,

⁹¹ Op. Cit.

reanudando la tradición artesanal de los pioneros del cine, borrando las fronteras entre documental y ficción, explorando nuevas vías de distribución y divulgación.

La evolución política en Brasil compromete en parte ese proyecto y lleva a otros reacomodamientos, pero en Cuba estas mismas preocupaciones encuentran terreno fértil para experiencias concluyentes en el sentido de la ampliación del público y de la incorporación del nuevo cine a la dinámica de la sociedad.

Ese doble carácter de revolución en materia de expresión y de producción, la búsqueda de una descolonización económica e ideológica, es lo que le confiere al Cinema Novo la dimensión de un modelo alternativo para las cinematografías nacientes de América Latina y del Tercer Mundo.

Por ello es que Glauber Rocha le da al movimiento del Cinema Novo sus manifiestos: "Una estética del hambre", o "Una estética de la violencia", principales textos de reflexión. Es más, incluso el mismo Rocha llega a forjar la consigna: "Ni Hollywood ni Mosfilm".⁹² El Cinema

⁹² **De La Poética a la Ética en Glauber Rocha o Viceversa**

Su postura abraza la cultura bárbara con una claramente detectable influencia africana, así alcanza un cambio en la audiencia. De ahí, precisamente, vienen las piedras angulares de sus cuatro primeros films (Barravento, 1961; Dios y el Diablo en la Tierra del Sol, 1964; Tierra en Transe, 1967 y El santo Guerrero Contra el Dragón de la Maldad o Antonio das Mortes 1969).

Rocha es innegablemente en el cine novo del cine brasileiro. Pero como todos sus compañeros pretende dar una cuenta realista de su país, de exponer las inequidades sociales y tomar partido. Su fuerza reside en haber encontrado una forma original desarrollada fuera de la cultura brasileira y haber trasladado su visión a los términos de la acción.

Barravento, su primera película, desarrolla un lirismo individual aunque influenciado por el Vinsconti de 'La Tierra Trema' o del Eistenstein, de 'Qué Viva México'.

Existe un enorme salto desde el talentoso joven de 'Barravento' al talentoso director de 'Dios y El Diablo en la Tierra del Sol'. Rocha deja el mar por el campo, por la exultante y basta naturaleza del nordeste o más precisamente del sertao, donde existe constante hambre y carestía inmisericorde, el más grande problema político en Brasil.

La acción toma lugar en 1940, el año clave, cuando el último "cangaseiro", bandido honorable, fue exterminado -el momento crucial cuando el mito se transforma en historia, mito que debe ser mirado escépticamente e historia que debe ser dada como una clase de conocimiento (de significado).

Un baquero, Manuel, oprimido por su amo, lo mata en un momento de rebelión se fuga con su esposa Rosa. El finalmente encuentra refugio con Sebastián, un profeta barbudo (un dios oscuro, quien como los beatos promete a la gente que el sertao se transformará en un mar de vegetación y expande el terror a cualquier parte que va).

Cuando un niño es sacrificado, Rosa celosa del poder de Sebastián sobre su esposo, y ultrajada por el hecho, mata al beato. La pareja huye y se encuentra a Corisco, un discípulo de Lampiao, el más famoso de los cangaseiros. Corisco es el demonio rubio que mata y despoja o saquea. El cambia el nombre de Manuel a Satanás y lo envuelve en sus fechorías, pero que muere en las manos del Bandido matador y cazador generoso Antonio das Mortes.

Manuel se marcha y corre simbólicamente hacia el mar con una canción que declara "la Tierra pertenece al hombre y no a Dios y al Diablo"...

Antonio Das Mortes es el personaje principal del film, un verdadero catalizador de la historia. Aunque él es pagado por la Iglesia y el Estado, sin embargo, en la cacería de cangaseiros y beatos, él desarrolla un trabajo de liberación, eliminando soluciones utópicas de manera de permitir a la gente de llegar a la libertad por ellos mismos. El Mundo puede ser transformado por la acción humana, sentimos que Manuel y Rosa corren por el sertao buscando ese mar prometido. Un mar que para esa realidad es imposible, pero que es al mismo tiempo posible y necesario.

El cine de Rocha en el 'Dios y el Diablo', es profundamente dialéctico y la posición de dos lados, que cancelan mutuamente, abren un nuevo conocimiento. La fábula social es, por lo tanto, construida enteramente bajo relaciones duales: ciertamente la oposición del Dios y el Diablo, pero también observamos la satanización de las instituciones más probas (Iglesia y Gobierno), y las relaciones subrepticamente homosexuales de Sebastián con Manuel y las relaciones lesbianas de Rosa Con Dadá, la mujer de Corisco.

De este modo somos llevados por la idea de la intercambiabilidad de los valores morales: el Dios comete crímenes y el Diablo algunas veces actúa como una fuerza liberadora.

Debemos, entonces, buscar en todas partes la nueva moralidad que ha empezado a sojuzgar a las entidades místicas del Dios y el Diablo. Y el conflicto entre las dos fuerzas produce una tercera. El mismo movimiento pendular entre los dos lados que guían a Manuel, pueden encontrarse también en el poeta Paulo Martins, el héroe de Terra en Transe.

El tercer film de Rocha toma lugar en el pasado inmediato del país y considera los problemas de la vida política evocando combates de partidos en el imaginario estado del Dorado.

Paulo Martins se encuentra dividido entre su patrón -el líder conservador católico Porfirio Díaz y las atractivas reformas propuestas por el líder popular Felipe Vieira. Pero Díaz y Vieira como el beato y el cangaseiro son solamente timadores y lo llevarán a su muerte.

El film está construido a partir de las caóticas memorias de un hombre angustiado, quien repentinamente ve el sentido de todo por lo que ha pasado: la solución no vendrá del alto cielo, dictada por el poder de la elite quienes son hábiles en todo tipo de maniobras, los muñecos vivientes de falsas ilusiones, pero sí de la gente, de los esfuerzos de los intelectuales luchadores que están al lado de la gentes, y al lado de la violencia.

Tierra en transe es el trabajo que sin lugar a dudas lo expresa -a Rocha-con todas sus contradicciones y nos recuerda más de una vez aquel otro film primo de la revolución, al cual este puede ser la oposición. En contraste al casual y nostálgico pesimismo del europeo Bertoluchi uno tiene el entusiasmo de Rocha.

'Tierra en Transe' es un sulfuroso poema que el director pretende asociar con Lautréamont llamándolo "Maldoror". Su héroe está cercado por la muerte como el bandido Corisco mientras vagabundea por la floresta (de la Catinga), habitada por la amargura de ser un hombre acosado. Es el trabajo de un poeta quien tiene en la boca el sabor del vómito y de la oscuridad.

El film es al mismo tiempo mecido en el más negro romanticismo e iluminado por la mirada crítica que el director nivela en sus caracteres.

La complejidad de 'Tierra en Transe' es explicada por el constante movimiento de lo subjetivo a lo objetivo, así como del deseo de renovar la historia mientras se la domina. El film es un intento de pasar a través de la luz, igual que su héroe viaja a través de la oscuridad con la visión de un deslumbrante sol en el cual transforma su muerte en un mensaje triunfal. Rocha quiere que su película sea una confrontación cinematográfica que ponga un fin al mito, donde la degeneración de la civilización podría ser explicada, y donde "el estado de transe podría ser presentado como un estado de transición". (Pareciera entenderse).

A través de esta parábola, marchan las fuerzas activas del Brasil contemporáneo -los magnates, los poderes económicos extranjeros, la policía, el ejército, la televisión-, mientras la gente es reducida a extras o a ser simplemente asesinadas.

El desarrollo de la política doméstica planteó, entonces, a Rocha a abandonar esas materias candentes, tal cual fueron presentadas en 'Tierra en Transe', que es en algún sentido una autobiografía con la forma de exorcismo.

El vuelve a tras, al nordeste en un film que marca una clase de punto de descanso en su carrera, perdiéndole recobrar su aliento y completar cierta búsqueda estética.

'Antonio das Mortes', trata nuevamente con el cuasi abstracto carácter del 'Dios y el Diablo' de manera de profundizarlo y desarrollarlo. En el más temprano film, el bandido matador, aparece como una fuerza activa históricamente, pero que guarda un misterio, rehúsa a dar su nombre después de matar a cangaseiros y beatos parece intentar desaparecer.

En la última película de Rocha, Antonio Das Mortes, cesa el péndulo que lo hace usar la represión para liberar a la gente más efectivamente. Hace su apuesta, un personaje que vaga en un nordeste estriado (surcado) por tractores, relata su última lucha con Corisco. Pero la realidad se ha alterado, los beatos son solamente estafadores y los cangaseiros son vagabundos.

Un ciego latifundista, custodiado por asesinos alquilados (mercenarios), explota el canto y la danza sin fin del pueblo, rodeando la villa para preparar un desenlace sangriento: Antonio mata a Coirana, el último de los cangaseiros.

La cinta celebra la victoria de los rebeldes quienes han tomado el sertao. 'Antonio Das Mortes', el primer film a color de Rocha, es totalmente un espectáculo, que abandona el realismo para invocar simbólicamente la idea de un 'levantamiento general'...

Si 'Dios y el Diablo' es reminiscente respecto de los romanceros portugueses, su natural sucesor toma las obras de misterio medieval. Esto ejemplifica la profundamente teatralidad del trabajo de Rocha. Ésta cualidad (tono) teatral, se expande en dos direcciones: hacia la participación del espectador y hacia su sentido crítico, su despertar crítico. El ritual (danza, sacrificio, procesión) se presenta en todos los filmes, incluyendo 'Tierra en Transe', donde los encuentros políticos son grandiosos (ceremonias históricas).

Filma con una incansable, cambiante, investigadora cámara que adopta los ritmos que muestra. El observador es arrojado a un torbellino de formas, sonidos y, en el caso de Antonio Das Mortes, colores, a los cuales es llamado a formar parte.

Uno recuerda entonces, las teorías del teatro de la crueldad de Artaud. Artaud clama por un teatro donde se resuelvan conflictos, se libere la fuerza y las posibilidades; se ejercite la incansabilidad y el ferviente magnetismo.

La última referencia al silencio es también una pista, una prueba, del arte del director. Rocha preserva sus momentos de inactividad, alterna la violencia y la tranquilidad como el ritmo del clima de su país, con sus tormentas repentinas, seguidas por sequías inmisericordes. Se nos ofrece un cine en transe, con encadenamientos de fiebre.

La calidad espectacular se puede encontrar nuevamente en los decorados escogidos: la vegetación esparcida en la catinga, donde el acosado Corisco (en Dios y el Diablo) libera sus recuerdos y sueños como si el lugar estuviera repentinamente en una estación desértica... (si 'Dios y el Diablo' nos recuerda a Eistenstein, 'Tierra en Transe' nos recuerda a Wells y 'Antonio Das Mortes' a Kurosawa, esto es por su dinámico uso del espacio, como si se saliera del marco). Dios y el Diablo es, en este sentido, típica: la primera parte es devota a los ímpetus místicos del beato y está tratada con movimientos 'adelantados', 'rápidos'. Líneas verticales, tomas en ángulo que terminan en el decorado de las escalinatas del Monte Santo. Hasta la aparición del cangaseiro reemplaza los vuelos líricos, la cámara se mantiene en un lugar, pero dando vueltas en un interminablemente y repetitivo paneo.

Rocha además, opera una expansión del lenguaje. El exceso investigativo produce una denuncia, una exposición de la retórica. Los vuelos verbales y la convención estilística del profeta, políticos y bandidos, son solamente sus medios de mistificación. La forma superlativa en la que Rocha juega (muestra) con el lenguaje de su gente, al mismo tiempo cálida y austera, amarga y movediza, tiene la única intención de arrojar (mostrar) su ingenioso plan o invención (treta), pero su sensual denuncia, ciertamente, no se alza sin un regocijo secreto; la repulsión es sólo una defensa contra la fascinación. El entendimiento es el último propósito del cine de Rocha. Hemos visto cómo los filmes de Rocha se acercan o procuran una construcción dialéctica y una de sus más interesantes paradojas es el deseo de que la razón y el deseo vayan a parejas. El número de filmes que ellos refieren está en la medida de sus ambiciones.

Además, Rocha muestra al hombre y al mundo en proceso, y hace del espectador un observador crítico, que pueda describir la mutación de los sucesos. El retorno a la canción y a la leyenda, la naturaleza simbólica de los personajes, la moralidad final ("el poder de la gente es más fuerte"), lideran (te llevan) a la imparcialidad (aislamiento) y al juicio. En Antonio Das Mortes los héroes son ideas, símbolos activos. Una abstracción subyacente está aparentemente bajo la prolífica realidad.

La naturaleza del arte de Rocha es mejor entendida desde su tratamiento de la violencia. La violencia es para el "la manifestación cultural más auténtica del hombre". Frase acuñada en su manifiesto "La Estética de la Violencia". Aquí debemos darle sentido y ligarlo con el gran problema del tercer mundo: el hambre.

La mendicidad, una tradición que se alza desde la piedad de los redimidos y colonialistas ha sido la cusa de la estagnación social, la mistificación política y la tumultuosa decepción cultural. La violencia es el comportamiento normal de un hombre hambriento, pero la violencia del hombre no es primitivismo; la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria. "Es el momento cuando el colonizador por primera vez nota la existencia del colonizado", acierta Rocha.

'Dios y el Diablo' y 'Antonio das Mortes' toman mucho de prestado desde la tradición del Western, con lo cual, por supuesto el nordeste, tierra incógnita, habitada por bandidos y alimentada de leyenda es como el lejano oeste. Pero de la misma forma, que Rocha usa los mitos para criticarlos, el toma prestado de la inherente violencia del Western en orden de alcanzar un sentido completamente diferente. En los filmes dirigidos en el nordeste, el lugar no es usado como un fetiche, sino que emplazado en un desarrollo histórico competo, lo que tiene una significación más allá de las acciones y la moralidad. Para impedir toda ambigüedad, Rocha agrieta todas sus escenas de violencia, rehusando presentar la acción completa tal como aparece en los Western (thrillers americanos). En Antonio Das Mortes, sin embargo, el construye las escenas y continúa interminablemente matado personajes en una masacre colectiva, lo que previene a cualquier audiencia de la identificación con un espectáculo tan deliberadamente operático e irreal. Lo que le interesa a él es la idea de la violencia y su retrato simbólico.

Así, en 'Dios y el Diablo', basado en una investigación a cerca del nordeste y actuado por gente de la región y en 'Tierra en Transe', Rocha alcanza la estilización y la fantasía.

Sus filmes no son trabajos de propaganda, sino que afebradas y ambiguas meditaciones por las que Rocha merece ser destacado por restaurar un arte revolucionario, lo oculto y lo nocturno, y por mostrar que el hombre no puede ser sin una mirada dual, porque el ser enteramente está creado tanto de lo imaginario como desde lo real (memoria de los hechos). De la historia y de la poesía (el enigma).

Novo constituye así un separador de aguas, un antes y un después en el cine brasileiro. “A éste se le debe incluso el rescate del pasado, puesto que éste había caído en el olvido si no fuera por la nueva perspectiva histórica que introdujo”.⁹³

Cuba: un cine de la revolución.

Durante y después de la caída del gobierno de Batista, el cine cubano demostraba rasgos de un extremo desamparo. Luego del advenimiento del gobierno revolucionario (1959), el ICAIC se abrió a las más variadas influencias: especialmente a las expresiones venidas de Europa. De modo que pronto se realizaron películas con un claro referente inspirador como el neorrealismo italiano, donde las figuras de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, presentan lo que se considera como los primeros aportes neorrealistas en Cuba. Se trata de *El Mégano* (1955). De la mano del neorrealismo, los cineastas cubanos asimilaron con beneplácito corrientes como la *Nouvelle Vague francesa* y las más cercanas influencias del *Cinema Novo*. De este modo, Cuba comenzó un camino que puede definirse como de un movimiento que se busca a sí mismo, que escarba para encontrar su propio lenguaje, y que pronto logró equipararse a las demás artes. Así, el cine, definitivamente, pasó de ser un arte menor a convertirse en la renovada plataforma de expresión artística. El ICAIC se muestra renovado con la actitud antiimperialista que comparte buena cantidad de la intelectualidad de la isla mayor de las Antillas. Y esta actitud es compartida por las aspiraciones de las nuevas generaciones de artistas latinoamericanos. Para muchos esta es la consolidación de las ideas continentales de Guevara. Los films del periodo que fraguan en imágenes de prodigiosa frescura, destacando *Memorias del subdesarrollo* (Gutierrez Alea, 1968), *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *Aventuras de Juan Quinquín* (García Espinosa, 1967), *La primera carga del machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), delatan esta inquietud experimental que mixtura el documental y la ficción. Un aporte central en los terrenos del documental son los legados por Santiago Álvarez, quien dirige dicha escuela fílmica que acoge en su seno los aportes de realizadores como Nicolás Guillén (experimentación poética) y Fernando Ortiz (que encabeza la rama de trabajos de corte antropológico). La ideología socialista,

⁹³ En ‘Brasil Traducido al Cine’. Publicado en ‘Descobertas Do Brasil’.

severamente, va delineando las problemáticas y sensibilidades de los realizadores locales, que, de igual modo, encuentran dependencias y referencias en las cinematografías periféricas, y que como correlato, entran en contradicciones con los dogmas del realismo socialista y sus afanes populistas. En este sentido, *Memorias del subdesarrollo* representa la fineza del rigor intelectual y de una lucidez frente a los nuevos dilemas sociales, derivados del castrismo. El film inspirado en el relato de Edmundo Desnoes, plantea al antihéroe en lugar del tradicional héroe positivo propuesto por el realismo socialista, en boga entre los estalinistas. La película además de mezclar el documental y la ficción, transforma la diversidad de su materia en el reflejo de la desquiciada e inagotable reflexión de su narrador, que puede ser interpretada como una multitud de significaciones. Dicho enfoque instala la obra de Gutiérrez Alea como una de las cumbres de América Latina en cuanto a esa especial mezcla entre innovación formal y disquisiciones políticas (*Terra en Transe*, de Glauber Rocha y *La hora de los Hornos*, de Fernando Solanas).

Argentina y Bolivia: De La Hora de los Hornos a Ukamau.

Como ya he señalado, las influencias de los movimientos, tendencias o estéticas neorrealistas, o de la nouvelle vague, calaron hondo en todo el continente. Argentina no quedó exento de ello, pese a que cierta línea de la crítica especializada considere dicha producción como un tanto 'apolítica'. Pero obras como *La Hora de los Hornos* de Fernando Ezequiel Solanas (que formó el grupo Cine Liberación junto a Octavio Getino), no es sólo un notable resultado de una mezcla del contrapunto documental y de ficción (y de técnicas del montaje), sino que pareciera convertirse en un verdadero 'ensayo cinematográfico' que va más allá de la denuncia social o el comentario político. Las cuatro horas y cuarto, distribuidas en tres partes y subtitulada como '*Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*', logran romper las tradicionales reglas del cine espectáculo (aparejado a la provocación que se pretende en el público).⁹⁴

⁹⁴ La idea es contradecir o modificar los clásicos planteamientos respecto al espectador. Visión cifrada en los planteamientos del brasileño Augusto Boal, para quien 'todo espectador es un cobarde o un traidor'. En Historia

La película que expone puntos de vista comunes de la izquierda peronista, desemboca en una perspectiva insurreccional, a través de un balance positivo de los gobiernos del general Perón que atribuyen al peronismo un cariz antiimperialista. Pero "*La Hora de los Hornos*" resulta revolucionaria en otro sentido: su estructura abierta relativiza a menudo la contundencia del discurso, lo que no supieron ver la mayoría de los epígonos de un tercer Cine Militante. Solanas muestra desde entonces facilidad para pasar de un género a otro, cambiar de tono y estilo entre secuencias, sin por ello perder el hilo. Tal como lo ha señalado el norteamericano Robert Stam, la película se sitúa en la confluencia de la vanguardia política y de la vanguardia de forma, hasta entonces separadas en la historia del cine".⁹⁵

El caso boliviano es mundialmente conocido por la obra de Jorge Sanjinés. Con películas como *Sueños y realidades* (1961), *El coraje del pueblo* (1971), *Ukamau* (1966), *Yawar Mallku* (1969), donde mezcla el documental y la ficción y construye con este mestizaje de géneros una puesta en escena del testimonio social. Transforma el elemento nativo en un dato político y cultural visibilizado a través de los idiomas nativos, en este caso se trata del quechua. Sanjinés hace propio el recurso estilístico que ya planteara, revolucionando la formalidad del registro, Sergei Eisenstein en obras como *El Acorazado de Potemkin*, donde se instala como actor-personaje a la masa y se desconoce a través de la distancia mediatizada del lente la figura individual. Sanjinés, opta por el plano secuencia y la voz en off que distancia al espectador de los personajes. Recurso que para muchos especializados convierte al boliviano en el creador de una opción estética indoamericana. Para el peruano José María Arguedas, Sanjinés representa a su manera una función de tradición y modernidad, tal como esas tendencias coexisten en Bolivia: la herencia comunitaria, de un lado, y las aspiraciones socialistas de un movimiento obrero minoritario pero muy influyente, de otro.⁹⁶

General del Cine Volumen X. Carlos Heredero Y Casimiro Torreiro (Coordinadores), Ediciones Cátedra, Madrid, 1996. P. 339.

⁹⁵ En Historia General del Cine Volumen X. Carlos Heredero Y Casimiro Torreiro (Coordinadores), Ediciones Cátedra, Madrid, 1996. P. 339.

⁹⁶ Op. Cit. P. 345.

Capítulo IV: “El documental político en Chile”.

I.

¿Cómo operan los films a partir de esta realidad?

Antecedentes históricos a través de los films. Desde 1970 a 1989.

Luego de un período de industrialización que estaba destinado a potenciar la economía a través de la sustitución de importaciones, el proceso, finalmente, ve opacadas sus aspiraciones cuando ya se asomaba la década de los setenta, dibujando un panorama poco alentador que se recrudecía con el proceso inflacionario, el desequilibrio externo y las grandes dificultades para absorber la mano de obra interna. Escenario que gatillaría una fuerte presión de los grupos sociales sobre el Estado.

En el ámbito político, se observa la formación de tres bloques bien diferenciados: derecha, centro e izquierda, que marcaron el álgido contexto que desembocaría en la inédita elección de un gobierno socialista ‘democráticamente elegido por sufragio popular’.

Electo Presidente Salvador Allende, inició un ambicioso programa destinado a generar condiciones igualitarias de vida en el país. Para ello, realizó importantes cambios (estructurales) como la nacionalización y posterior chilenización del cobre, entregó empresas y fundos mal manejados a obreros y campesinos, nacionalizó las industrias del acero y del carbón; todo con la finalidad de hacer un gobierno popular y con la unidad del pueblo.

Medidas para nada compartidas por los otros dos bloques políticos del país, que mostraban su fuerza aún, en el Parlamento, y que fueron ayudados por las fuerzas de inteligencia y económicas de Estados Unidos, que no quería ver desarrollarse el socialismo en ningún rincón de Latinoamérica. Así, las condiciones sociales, económicas y políticas ampliamente socavadas por este roce constante, generaron tal estado de tensión y de caos, que finalmente desembocó en un golpe de estado en septiembre 11 de 1973.

“El golpe no fue una aventura caudillista. Fue la expresión brutal de una sociedad escindida de raíz que, frente a los problemas estructurales que enfrentaba, proponía proyectos no solo distintos y antagónicos, sino también excluyentes. Por tercera vez en la historia de Chile, la disyuntiva que planteaba el lema del escudo nacional, “por la razón o la fuerza”, se resolvía a favor de la fuerza. Nunca antes este dilema había sido tan radical. Aunque parezca conceptualmente contradictorio, el 11 de septiembre de 1973 era el final de una utopía y de una tradición. Porque la utopía del cambio radical conducido por una ideología identificada con la ciencia, se daba sobre un sustrato, más o menos consciente, de aquella identidad construida desde la independencia, según la cual Chile era un país racional y razonable. El 11 de septiembre mostró el lado oscuro de un espejo negado”, señalará Sol Serrano.⁹⁷

Y precisamente, para vislumbrar la magnitud de la derrota hay que ver las producciones que dieron cuenta de esa discurso utópico, aquel de la “apertura de las grandes alamedas”, con el que Allende se despide aquel 11 de septiembre, acosado por las bombas en La Moneda.

A pesar de que la frase emblemática de Allende propone un futuro utópico, donde la victoria de ese pueblo será viva verdad del legado construido, una utopía que se alcanzaría hacia un futuro incierto, como tantas utopías latinoamericanas nos habían dejado entrever, a pesar de aquello podemos ver en el fragor y la febrilidad de las imágenes del breve interregno socialista que ese destino de igualdad y justicia deseable era algo que se estaba verificando en la práctica, (o al menos las imágenes de aquel período son halagüeñas en ese sentido).

En **“No nos Trancaran el paso”** (Guillermo Cahn, 1971), **“Casa o Mierda”** (1970, Guillermo Cahn, Carlos Flores y Samuel Carvajal) , **“Unos pocos Caracoles”** (Luis Alberto Sanz, 1973), **“Cuando Despierta el Pueblo”** (sep 1972, may 1973, Dirección

⁹⁷ . Sol Serrano, Crisis y Renovación en Chile 1970-1990, en Historias Recuperadas: Aspectos del arte contemporáneo en Chile desde 1982. Centro Latino de Ate y Cultura, Rutgers, Universidad del Estado de Nueva Jersey. Pág. 25 y 26.

colectiva, Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile), **“Venceremos”** (1970, Pedro Chaskel), **“No es hora de llorar”**, (Pedro Chaskel, Luis Alberto Sanz, 1971); **“Pintando con el Pueblo”**, (Leonardo Céspedes, 1971. Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile), **“Compañero Presidente”** (1971, Miguel Littín. Una película realizada por los trabajadores de Chile Films); lo que podemos observar es esa secreta pero también desembozada confianza que por las armas democráticas de la ciudadanía se estaban ejecutando los movimientos maestros de un cambio social donde la masa pasaba a segundo plano, cedía terreno frente al ciudadano, al poblador, al marginal autoorganizado para obtener un techo y un suelo donde vivir, una tierra que trabajar y una lucha solidaria por la comunidad. En este sentido es emblemático el documental de población Caracoles, cercana a Puerto Saavedra, donde es la comunidad la protagonista. Y la imagen visual unida a la narración nos deja claro que se trata de la lucha de un sujeto colectivo, donde la utopía de la ciudadanía comunitaria realmente se había cumplido o dónde por lo menos el camino estaba sembrado en ese sentido. Es así como vemos a la comunidad en marchas festivas, en la autoorganización de guardería infantil, de un periódico comunitario (que sobrepasaba el espacio de la población como órgano de expresión y difusión), y aunque escuchamos distintas voces de la misma comunidad que dan sus apreciaciones sobre el proceso social y político que viven, jamás observamos a un individuo hablando, sino que pareciera el alma del colectivo que se hace carne en esas voces. En ese sentido el colectivo deja de ser entendido como masa, dirigida y formateada por los poderes de difusión (entendiendo por masa el caro concepto sociológico y comunicacional de audiencia pasiva y arrasada por el vehículo de la moda, en cualquiera de sus modalidades), para transformarse en colectividad consciente de sus necesidades, oportunidades y fuerza.

Lo que se verifica en el ámbito específico de la experiencia poblacional citada y de la cual el documental es un testigo participante y con el “ojo editor” también consciente y recíproco, que señala filmicamente el proceso, en **“No nos trancaran el paso”** se inclina temáticamente por el clima “expropiacional” (a la empresa maderera Birma) que desde el mismo campesinado, y más allá del gobierno, se comienza a verificar en esos años.

Un proceso autoorganizativo de reivindicación, donde incluso podemos asistir a una reconstrucción, como reconstitución onírica de escena. El documental, recurriendo a la imaginación, obturada como recuperación de lo vivido y sufrido, actualiza el despojo y la quema de la casa de uno de los campesinos que refiere su experiencia. Es decir, el filme le disputa al Estado y a la ley de los terratenientes, a la ley ciega de la justicia del Estado, el territorio de la verdad o por lo menos de una versión de la verdad, transformándose en intérprete y confidente de esa esperanza que se empieza a palpar. “Los campesinos unidos, seguro que triunfaremos”, dice una canción que funciona como emblema en sordina del camino elegido.

Los camiones embanderados, repletos de trabajadores, que surcan el campo, con su consigna final “No nos trancarán el paso”, son la medida de esa esperanza con el que se cierra el filme, recorriendo destartalada pero confiadamente los terrosos caminos del olvidado campo, donde se estaba luchando por plantar los árboles de las “grandes alamedas”. Pocos filmes como este congregan, a partir de esta imagen final, triunfal y desafiante del futuro, a partir de su mismo título, esa confianza en el presente y en el mañana, ese discurso utópico y colectivo, mínimo, acotado, pero de proporciones en el sentido de su irradiación social y de la embanderada lucha por “La Patria”. Bandera y patria que posteriormente se transformarán en una mortaja para ese discurso y esa confianza.

Del mismo modo, en “**Casa o Mierda**” (1970, Guillermo Cahn, Carlos Flores y Samuel Carvajal) podemos ver la defensa y apropiación del territorio desde una protesta utópica, que se abalanza asimismo sobre la recaptura del discurso. Casi no escuchamos intervenciones de los pobladores, pues es la música (recurso muy utilizado por los documentales de la época) la que, junto a las imágenes reivindicadoras, dan la pauta de la batalla que se está jugando: “A desalambrar, que la tierra es nuestra y tuya también, esta tierra es de nosotros y no de quien tenga más. Si las manos son nuestras, es nuestro lo que nos dan”.

La canción de Víctor Jara se confabula con la voz en off : “Nos habían condenado a vivir fuera de las ciudades, en campos de fútbol, pegados a basurales, en lugares donde no molestáramos con nuestros dolores, donde no se vieran nuestros hijos panzudos. Nos habían condenado a vivir fuera de las ciudades, donde no desagradáramos con nuestra fealdad de americanos...de donde hemos salido a vengarnos”.

La condena, el alejamiento, el extrañamiento de las bondades de la modernidad prometida, se revierte tomando en las propias manos, esas de las cuales sale el fruto del trabajo, la nueva tierra una o muchas veces negada, pero ahora auto-prometida.

Y este angustioso grito de **“Venceremos”** (Pedro Chaskel, 1970) se entiende en el especial recorrido que hace la cámara de Chaskel, que a través de un paralelo muestra la pobreza en contraste con la riqueza de la época, sin la necesidad de un narrador en off, o que alguien señale algún testimonio. Las imágenes hablan por si solas. La música es la que da el apoyo y sentido (orientación) a las imágenes. Se observa: niños recogiendo basura al son de una música infantil, guaguas desnutridas versus un concurso canil. Fuerza pública apaleando a protestantes en las ciudades, en las poblaciones, en el campo. Se muestran graffitis que se auto motivan: “Pueblo, abierto está el camino”, “Hacia el nacimiento del hombre nuevo, Venceremos”. Es una arenga política del discurso, pero utilizando unos recursos estilísticos que dejan al espectador ‘armar’ este puzzle de inequidad.

En **“No es hora de llorar”**, (Pedro Chaskel, Luis Alberto Sanz, 1971). El discurso político utópico ensancha sus expectativas y se instala como promesa Latinoamericana. De este modo el documental que habla sobre la realidad brasileña, señalando su crisis a través de datos estadísticos como que más de 2/3 de la población es analfabeta, que 1/3 de la población forma un ejercito de cesantes, que entre 1965 y 1967 Estados Unidos invierte en Brasil 200 millones de dólares y que retiran un mil millones de dólares (signando el robo de que es objeto). Así, Brasil es señalado como un país donde la pobreza y el desamparo económico y social son el resultado de un gobierno militar que ha estado instalado desde 1964, que no responde a esa promesa de ser un país para todos su

habitantes. Descontento que se refleja en movimientos revolucionarios que son constantemente acallados a través de la persecución y tortura. Pero en enero de 1971, acontece un hito que se verifica como un gesto de esa promesa de un gobierno justo e igualitario a través de la “revolución”, que se instalaba en Chile. El régimen militar de Brasil libera a 70 prisioneros a cambio del embajador de Suiza y estos prisioneros viajan a Chile, como símbolo de una ‘tierra libre’ que acoge a los prisioneros de la opresión brasilera. Pues, es Chile un país socialista por opción democrática.

Y esta democracia, este gobierno del pueblo que soñara Allende, desea hacer extensivos a todo rincón del país, a todo habitante de esta tierra, los quehaceres del hombre libre. En **“Pintando con el Pueblo”**, (Leonardo Céspedes, 1971, Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile) este sueño da sus primeros pasos con la entrega de acciones culturales que serán ‘vividias’ y ‘aprehendidas’ por todo el pueblo chileno. En el documental se rescata el trabajo que un grupo de artistas realiza a las afueras de La Moneda. Este mural colectivo que se va haciendo mientras la gente mira asombrada y una letra de una canción señala: “todos podemos disfrutar de la cultura y el arte. Que la creación y el arte descubriendo una nueva ruta vayan con el pueblo hacia la nueva cultura. La cultura del pasado bajo forma nueva y pura con el cuerpo incorporado forma la nueva cultura”.

En tanto, desde un balcón de La Moneda la figura de Allende dirige sus palabras a la multitud que se ha reunido a vivenciar el espectáculo: “El pueblo sabe que la cultura en su gobierno no será patrimonio de unos pocos, sino que enraizada en nuestra historia y tradición alcanzará los más altos sectores y llegará a las barriadas populares como símbolo del progreso y la visión del mañana de un pueblo capaz de entender, de vivir la cultura PROPIA al margen de la dependencia extranjera”. Palabras que son acompañadas de gritos populares que enarbolan una frase simbólica: “La izquierda unida jamás será vencida”. Podemos citar como parte de esta promesa cultural, popular, desclasificada de la elite, la labor de la editorial Quimantú, que con 5, 10 o 20 mil ejemplares de títulos, de títulos populares a precios populares, inundaban los kioscos con una motivación educadora evidente.

Pero este discurso utópico de Salvador Allende, queda develado en su plenitud en “**Compañero Presidente**” (1971, Miguel Littín. Una película realizada por los trabajadores de Chile Films), donde el objeto de estudio es ni más ni menos que el propio Allende, quien es entrevistado por el intelectual francés Régis Debray.

“La Revolución Cubana me dejó una enseñanza imborrable: Que un pueblo unido, consciente de su tarea histórica es un pueblo invencible”, diría Allende corroborando el proyecto político que emprendiera en Chile.

“El pueblo chileno efectivamente eligió el camino de la revolución. Pero no hemos olvidado la lucha de clases. Nuestra lucha es cambiar el régimen y el sistema: tenemos que hacer las transformaciones revolucionarias que Chile necesita, necesitamos romper con la dependencia económica, política, social y sindical”, reafirmaría el mismo Salvador Allende.

- ¿Cuándo van a conquistar el poder, si bien, ya han conquistado el gobierno?, le pregunta Régis Debray.

“Cuando el cobre, el hierro, sean nuestros, cuando hayamos hecho la reforma agraria, cuando contremos el comercio de importaciones y exportaciones. El poder lo tendremos cuando Chile sea un país económicamente independiente”, dice Allende y agrega más adelante, con la seguridad que su proyecto de país no será cuestionado institucionalmente:

“Las Fuerzas Armadas nunca han intervenido con una actitud represiva al pueblo, sino que ocasionalmente cuando el gobierno ha solicitado la utilización de las FF.AA.”, le comenta Allende a Debray, mientras pasean tranquilos y dialogando por los jardines de Cerro Castillo.

“La burguesía parte de un error, cree que es el hombre el factor primordial del gobierno. Nosotros sabemos que son las masas. Pero no desconocemos que el hombre posee un papel determinado. Por eso ellos creen que eliminando a un político el proceso va a desaparecer”, señala Allende aludiendo a la pregunta sobre las constantes amenazas respecto de su persona. Intentonas desatadas por los bandos armados del ala derechista del país.

“Nosotros no somos dique, sino que cause. Nunca podremos ser dique si el pueblo es gobierno”, subraya.

- Una revolución sin fusil es reformismo. ¿Es revolución lo que pasa acá en Chile? Le pregunta Debray.

“Desde el punto de vista filosófico si una clase mayoritaria desplaza a una minoritaria y crea un gobierno democrático, revolucionario y popular, que abrirá el camino al socialismo... porque el socialismo no se impone por decreto”.

- ¿Cómo ve usted a partir de la experiencia chilena, a partir de la victoria popular en Chile, el porvenir de América Latina?

“Con victoria o sin victoria, siempre he dicho lo mismo: Latinoamérica siempre ha sido un volcán en erupción, los pueblos no pueden continuar moviéndose a medio vivir. Tú sabes que en este continente hay 170 millones de analfabetos y que el 70 por ciento se alimenta mal. Los pueblos de América latina no tienen otra posibilidad que luchar, y luchar para conquistar su independencia económica, y ser pueblos auténticamente libres en lo político también. En el camino de la lucha de la rebeldía está el camino de la gran posibilidad para que algún día Latinoamérica tendrá una sola voz y será la de un pueblo que se ha ganado su independencia”, remata Allende.

Un caso especial, donde el realizador además de asumir con la filmación de su película la consignación de realidades que serán, sin lugar a dudas, un hecho de la historia, pero

donde además el mismo artista asume su rol de agente que vehiculiza posturas ideológicas (no necesariamente panfletarias), es **"Voto + Fusil"**, de Helvio Soto (1971). Al comenzar este documental aparecen las siguientes leyendas que de seguro son más que una insinuación para realizar la 'lectura' del film: "La mitad de este filme es una ficción, la otra mitad reposa en la realidad. Entonces cada uno dirá qué es realidad, qué es ficción. Así será que para unos todo sea ficción, y que para otros todo sea realidad".

"Se puede decir que los artistas deben ayudar a la posibilidad de diálogo en un país. Nosotros no somos políticos, pero al mostrar la realidad, analizándola, podemos ayudar a que cada uno tome conciencia de lo que está sucediendo", versan las palabras al inicio de la película, mientras se escucha una voz que dice: "La izquierda puede votar siempre, pero jamás puede ganar". Un adelanto de lo que escribiría posteriormente la historia...

Y esta sensación de cosa no bien cuajada, de tensión permanente en el aire que causa la elección de Allende y su posterior proyecto político queda muy bien reflejada en **"Cuando Despierta el Pueblo"** (sep 1972, may 1973, Dirección colectiva, Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile).

Acá dialogan estos dos discursos encontrados. Primero aparece la imagen de la naturaleza, la cordillera, como sinónimo de vida, del despertar que el pueblo, la sociedad estaba anhelando. Luego, la cámara se centra en una mujer que dice: "Chile es conocido por sus terremotos, y este es un terremoto político (la elección de Salvador Allende)". Señala esto mientras se muestra la marcha por el triunfo de Allende y una voz en off dice "que si bien ganó, no tiene la mayoría en el Congreso". Y como síntoma de este descontento, de las fuerzas de derecha, se muestra la muerte del general Schneider.

"La gente sabía que el camino al socialismo iba a ser difícil por la reacción que había tenido la burguesía, la derecha", contrapela un poblador.

Posteriormente, el documental muestra el histórico abuso del cual ha sido objeto el obrero. Y suenan los acordes de la guitarra de Víctor Jara mientras se muestran los restos

de la opulencia de los ricos del salitre, los salones aristocráticos, para luego, la cámara develarnos los restos de los campamentos mineros. Sin duda que la cámara de “Cuando Despierta el Pueblo” nos muestra una mirada genealógica de la explotación y del movimiento obrero para luego irrumpir con imágenes actuales (‘70) de los obreros del cobre. Y de cómo los obreros de las industrias se las toman, se las apropian para darles un trabajo más productivo como los mismos obreros lo señalan (futura generación de los cordones industriales). “Nosotros la patria obrera, construiremos una patria socialista”, aseguran.

La mujer que representa al grupo burgués, de derecha, nuevamente increpa: “Los trabajadores ahora son empleados del Estado. Sólo el empresario privado sabe trabajar la tierra”, arguye.

Armando Machuca, que vive hace 34 años en una casa en el campo y que se considera a sí mismo como un campesino revolucionario dice hablando del abuso histórico: “Por eso los campesinos estamos todos unidos y apoyando al gobierno. Nos alegramos que familias pobres hoy vivan en los fundos, trabajando fundos expropiados”.

Pero nuevamente la cámara nos muestra este otro lado de la moneda. “No hay carne, no hay huevos, en este Chile nuevo”, gritan mujeres en las calles.

En tanto que una joven pobladora critica, desde su punto de vista las verdaderas causas del desabastecimiento en el país: “Queremos orden, paz y progreso. Pero Alessandri, Edward y Matte, que son los tres dueños de Chile, son los culpables por este desabastecimiento”, declara.

Se habla de las tomas, de los campamentos como territorio libre. “La única manera de avanzar es unidos. Cuando nos hemos unido en masa las cosas se consiguieron. Siempre con organización, con asamblea”, concluye un obrero.

“Pero la salida a esto es a través de la democracia. Pues tenemos un ejercito que siempre va a defender la leyes de este país”, insiste la mujer de derecha.

Pero mientras se observa el acalorado discurso de Miguel Enríquez (MIR) que pregonaba a todo Chile, a América y al mundo el amanecer de la revolución obrera y campesina, un campesino calibra en su debido tono el pulso de los acontecimientos que viven. “Debemos prepararnos día a día, hora tras hora, para el golpe, porque esto se va a venir. Soy partidario de la revolución, de la unidad y armonización de nosotros, de buscar una estrategia para tomar fuerza cada día, y cuando llegue el momento hacer la revolución. Me gustaría ver, antes de morir, a América libre, con la unidad y bienestar de todos nosotros”.

Pero es **“La Batalla de Chile, La lucha de un pueblo sin armas”**, (Patricio Guzmán, 1975) el documento por antonomasia que reúne todos estos elementos. Estructurada en tres partes, “La Batalla de Chile”, da cuenta a borbotones de los ritmos en que se moviera el país en aquellos años del gobierno de la Unidad Popular.

Guzmán catalogado por muchos como visionario que entrevió el proceso en que se estaba viviendo, aunque el posteriormente diría que lo que a él le interesaba era filmar esa efervescencia cotidiana donde todos los días había gente gritando y manifestándose en las calles, Situación que llegase a catalogar como una ‘verdadera fiesta’.

Aunque el filme fue ‘armado’ (editado) con posterioridad al golpe de estado y en el extranjero, este muestra ese fervor desatado en el pueblo de Chile. Ese aliento luminoso que vislumbraba un porvenir de justicia y de igualdad para todos. Sueño utópico que se llamó ‘El Poder Popular’, acompañado de sonos que versaban un ‘Venceremos’, himno que recorrió el país insuflando de ánimos a trabajadores y campesinos, a la clase ‘historicamente abusada’ que se erguía organizándose en entidades vecinales, centros de madres, en los campos, en almacenes y comandos populares, en industrias que posteriormente llegarían a albergar los cordones industriales de autoapoyo del proceso productivo.

Pero el sueño de esta revolución se vería continuamente vapuleado. Guzmán lo señala en paralelo al proceso que buscaba el cambio social. Si bien el pueblo lucha por llevar a cabo el proyecto de Allende, este se ve coartado por innumerable vías: boicot económicos (importante disminución en las importaciones de productos desde el extranjero, desabastecimiento de alimentos de primer orden generados por los grandes, medianos y hasta pequeños comerciantes); huelgas (de los mineros del cobre, paralizaciones de los medios de transporte); estancamiento de los proyectos que el ejecutivo enviaba al Parlamento; acusaciones contra sus ministros y personeros de gobierno; incidentes de violencia en las calles generados por bandos del brazo armado de la derecha (Patria y Libertad); hasta finalmente llegar al temido, pero esperado, golpe de estado.

“Esta es la oportunidad de poner mano dura”, dice un obrero del norte. “El enemigo está sumamente preparado y no nos va a dar tregua, el sabe que lo que ha perdido no lo va a recuperar nunca. Es como el diablo. Ojalá que salgamos adelante, es ahora o nunca”, señala a modo de instaurar ‘ahora o nunca’ ese sueño utópico que simboliza Allende. Sueño que vio su propia muerte con el cinematográfico bombardeo a La Moneda, pero que también enunció su último grito de batalla, un grito que se escucha hasta el día de hoy: “la historia es nuestra y la hacen los pueblos...”.

Luego del golpe de estado, y a bastantes años de lo sucedido, se observa otro tipo de discurso en el documental. En ellos se advierte una mirada bastante ácida que se repetirá en la ‘casi totalidad’ de los filmes realizados durante el gobierno militar, que cabe destacar, son muy pocos debido a la fuerte represión y miedo subyacente. Un buen ejemplo de ello es “**Chile ¿Hasta Cuándo?**”, (David Bradbury, 1986). Documental que recuerda los años oscuros de la dictadura del general Pinochet a través de una radiografía de Chile durante de década de los '80, en la que se ve plasmado el dolor y el sufrimiento, como elementos esenciales. En el film se puede apreciar la violencia del gobierno militar que había decidido apagar las oleadas de protestas callejeras, especialmente en los barrios más pobres de Santiago. Protestas que, precisamente, fueron las que obligaron al general a comenzar negociaciones que se traducirían en el Plebiscito de 1988.

Una labor de memoria fue la que asimismo, realizaron organizaciones humanitarias rescatando un sinnúmero de testimonios que verían luz a través de breves films. Dos ejemplos de ello son **“No Olvidar”**, (1986. Del Departamento de Comunicaciones y de Regiones de la Comisión Chilena de Derechos Humanos), y **“Peccecitos de Niños: Niños torturados en Chile bajo el Régimen Militar”**, (Colectivo América. Programa de la serie ‘Efectos de la Tortura en Chile’, Comisión Nacional Contra la Tortura). Documentos que versaban que “Chile es un país lleno de testimonios”... que no hay que olvidar.

Pero, si bien señalaba que en estos años de mayor represión fue casi un acto heroico realizar estos documentos, existe una figura que pese a ello insistió en su tesón de llevar al celuloide estas historias y estas imágenes. Se trató de Ignacio Agüero, quien a sus 26 años y tomando a escondidas una cámara, y junto a dos amigos decidió que había que **“No olvidar”**, (Grupo Memoria, 1979-1982).

“Esta película es un pedazo de la memoria de Chile. Estas imágenes avanzan hacia las imágenes que se comienzan a borrar”, declaraban en los primeros centímetros del celuloide que daría ‘vida’ a los hechos que tratan del descubrimiento en los hornos de la mina de Lonquén de un entierro clandestino de campesinos, trabajadores de la Viña Nahuallén, asesinados durante el gobierno militar.

El documental repasa los hechos desde la detención de Sergio Maureira y sus cuatro hijos, de los tres hermanos Hernández, y del padre y dos hermanos de la familia Astudillo. “El 17 de octubre de 1973 fue esto. Un día domingo a las diez de la noche”, señala una de las hijas de Sergio Maureira.

Así, el film recoge los testimonios de las mujeres que quedaron, su paz lograda al ‘por fin’ haber encontrado los cuerpos de sus familiares, una búsqueda que tardó cinco años. Pero finaliza con una estruendosa explosión: en febrero de 1980 los hornos fueron dinamitados como una forma de borrar, de no dejar huella ni memoria de lo que ahí había ocurrido.

Otra de las obras de Agüero, que también fue filmada en estos años del gobierno militar es **“Cien niños esperando un tren”**, (1986-1988). Y que como pocos, es un documental que goza de un fuero y una respiración diferente, porque no ahonda en las heridas, en las imágenes de represión o de derrota y tortura y miedo social. Todo lo contrario, se respira un aire de triunfo, del triunfo que el mismo soporte del cinematógrafo y del conocimiento compartido le entrega a la imaginación. Un taller, unos niños carentes, alejados de todo aparato educador de parte del estado, que han crecido en este contexto dictatorial no sabiendo mucho, pero condenados a la miseria y la marginalidad urbana, a la intemperie, son tomados por la fuerza de la imaginación. Y esta creación de un espacio utópico dentro de la población, de este vivero que se articula a través de la experiencia que desarrolla la iglesia, en la propia capilla de la población y la ayuda pedagógica de Alicia Vega, que todos los sábados lleva libertad y alegría a través de las imágenes, es lo que contiene, junto al descubrimiento de este mundo por parte de los niños el que le otorga su carga creativa como experiencia de vida al filme. La cámara se interesa por esos niños descubridores, pero también por lo que está más allá del taller, se interesa por esas vidas, escudriña en sus sueños.

Frente a un contexto de represión nos entrega imaginación, frente a un contexto de casi absoluta carencia material, brinda posibilidades. En un segundo Alicia pregunta por un tema para desarrollar la banda continua de imágenes que los chicos dibujarán para que, bajo una cuncuna, una comparsa como en las festividades chinas o del norte chileno, se paseen por toda la población mostrándole a los residentes su trabajo. Los chicos eligen democráticamente el tema de “las protestas”, y los dibujos de los niños referentes a esa realidad, se hacen cargo de lo que la cámara no muestra, pero que insinúa. Por último la ciudad de Santiago, en el viaje final del taller para conocer el tan anhelado cine, parece, desde el precario bus, una ciudad que incluso no conocían, una ciudad ordenada, tal vez un día sábado o domingo, de poco tráfico, una ciudad aparentemente desarrollada, con ciudadanos que caminan confiados, una ciudad aséptica, sin protestas, cuál era su tema, una higienizada y tranquila capital, pero que es reactivada desde la cámara, es decir, desde dentro de ese vehículo que la atraviesa, como visor memorioso, con un travieso y rebelde “Chi Chi Chi, Le Le Le, que se vaya Pinochet”, que los mismos niños cantan

desgañitándose, una vez el bus, obviamente desde el trabajo de edición, pasa frente al Estadio Nacional.

La poética del filme está entonces en lo que no muestra, pero que insinúa, en lo que los propios actores, los niños, dicen o hacen, desde su inocencia, inocencia recuperada, pero que sin embargo, no olvida (como dice el primer documental de Agüero) su contexto, conjurándolo desde la mirada del infante que descubre el mundo.

Cine y política se autoapoyan, pero la estructura que sostiene está invisibilizada, y así la dupla resulta no sólo más extraña, sino que más potente y manifiesta, por contraste, ya que abre posibilidades inusitadas respecto al discurso y la visión sobre la vida, la represión y el miedo en sociedad.

II.

La Postdictadura.

A continuación señalaré algunos casos que reflejan la articulación de este 'otro' discurso velado, articulado desde estos sentimientos del duelo y la melancolía, y construido a través de la imagen en movimiento: el documental de la Postdictadura.

Un film de la señalada época y que desarrolla su guión a través de una revisión de la historia reciente es **"Correcto"**, (Orlando Lübbert, 1993). Película que versa sobre guerra psicológica desatada durante el gobierno militar, rodado en 1992.

Acá la periodista Mónica González habla de la época de guerra masiva que fue 1973. "Una ciudad de vencidos y vencedores, capturada por el miedo. Acá se destruyó al sujeto con actos como el degollamiento de ciudadanos, jóvenes quemados y detención a la fuerza de las personas", señala.

José Aldunate, Fundador del Movimiento Contra la Tortura opina: “Acá hubo una política del miedo en los 17 años, y para eso la imagen del desaparecido y del torturado son muy fuertes, más que la misma muerte”.

También la violencia transmitida por los medios de comunicación es indicada en esta “Guerra de las imágenes”, donde las fuentes entrevistadas plantean que hubo una fiera manipulación de la información y donde el canal de Televisión nacional (uno de los principales medios de expresión del país) manejó con imágenes lo que deseaba instalar. Así, cualquier expresión de parte de la oposición era traducida a códigos de violencia. ‘Fuego y violencia’, señalan. Cayendo esta manipulación, esta instalación de sentidos, inclusive en el manejo que articularon para las campañas del Plebiscito. “Las imágenes de la campaña del Sí, son terroríficas. Perpetúan el sentido del miedo”, reafirma Mónica González.

Otras películas como **“11 de septiembre de 1973”**, (Marcelo Ferrari, 1993) y **“Nombres”**, (Germán Liñeros, 1999), **“Imágenes de una dictadura”**, Patricio Henríquez (1999), **“Patio 29”**, (Esteban Larraín, 1999), **“Fernando ha vuelto”**, (Silvio Caiozzi, 1998) recogen este germen de búsqueda, de explicación de este pasado.

El documental de Marcelo Ferrari recoge los testimonios a veinte años del golpe de estado a través de una suerte de confesionario público, donde la gente se acerca a dar su testimonio. Madre e hija, viejos, jóvenes, hablan a la cámara, dando una sensación que el tema no está alejado del inconsciente del país. Una lectura que dice que debemos conversar sobre nuestras heridas para poder seguir caminando.

La obra de Germán Liñeros, en tanto, es un trabajo que señala la reconstrucción de la memoria a través de la edificación de un “Muro con los nombres de los detenidos desaparecidos” en Villa Grimaldi.

Patricio Henríquez estructura su documental en ejes temáticos: el terror, primera manifestación pública contra la dictadura; orden y patria, ejercicios militares del periodo;

Estado en armas, la parada militar; Ejército y policía, la calma en el barrio La Legua; La Paz de los cementerios, enfrentamientos con las fuerzas de orden que impiden que se desarrolle con total calma las exequias de personas muertas en la lucha desatada que se genera en las calles contra el gobierno militar. ¡Basta de asesinatos, basta de tortura, basta de dictadura! Gritan en las calles.

Otro hito que repasa Henríquez es el atentado a Pinochet, y muestra también pasajes tan irónicos como el encuentro que tuvo el 'Primer Mandatario' con Cecilia Bolocco, primera Mis Universo chilena, mientras el país se desasía en represión y hambre en las poblaciones según lo articula el propio guión. También muestra el Plebiscito del 1988, donde el país rechazó un nuevo gobierno del general Pinochet con una votación de 54 contra 45 por ciento. Otro hecho destacado es la salida 'oficial' de Pinochet del Palacio de La Moneda, cuando este abandona su cargo de Presidente de la República, con imágenes intercaladas del bombardeo de este mismo edificio en 1973. Finalmente, el documental termina con el traspaso de mando al general Ricardo Izurieta quien señala que asume la dirección del ejército de Chile, 'siempre vencedor, nunca vencido'.

En "**Patio 29**", el joven realizador y periodista, da cuenta de los restos humanos encontrados en el patio 29 del Cementerio General, que corresponderían a detenidos desaparecidos durante los primeros años del gobierno militar. Larraín, a través de entrevistas con los familiares de los desaparecidos, y con una mirada que no enjuicia, que se posiciona en un ángulo de querer conocer sin anteponer juicios ni ideologías a priori, va construyendo un texto filmico que reúne retazos de cada una de las historias para entender, para armar este fragmento de la historia que se nos escapa y que había quedado oculta en una sepultura sin nombre, borrada e invisible.

Desde este Patio 29, desde su hallazgo, Silvio Caiozzi hilvana un fragmento de esa historia que se va completando en "**Fernando ha vuelto**". A través de hechos de actualidad, de la identificación de las osamentas de Fernando Olivares (militante del MIR), nos va haciendo vivir el proceso de reconstrucción del pasado mediante los mecanismo con que son identificados los restos de Fernando, los que señalan cómo fue su muerte:

más de 55 fracturas en todo el cuerpo, cuatro impactos de bala, hasta su postura de rodillas en que recibiera el último impacto mortal en la cabeza. Y, al mismo tiempo, va instalando frente a nosotros el rostro, la presencia de ese hombre, que simboliza a los desaparecidos, no sólo como una huella de lo que fue para algunos, sino como un verdadero documento público que pase a formar parte de la historia oficial del pueblo de Chile.

Y este sentimiento, necesidad de memoria, también es el móvil de un caso bien particular, por lo íntimo de su generación, se trata del documental **“La Flaca Alejandra, vidas y muertes de una mujer chilena”**, (Carmen Castillo, 1994). La película trata del recuerdo y a través de él, el enfrentamiento a la realidad, a la luz que nos da la sensación que pertenecemos verdaderamente a este mundo con todas sus virtudes y opacidades.

Carmen Castillo, decide realizar este film como un viaje a esos oscuros rincones de la historia, donde ‘La Flaca Alejandra’ o Marcia Merino (delatora de Miguel Enríquez, dirigente del MIR), vivió por muchos años, producto de su ‘quiebre’ en las torturas que la instaló como una eficaz delatora de antiguos compañeros, camaradas y amistades.

De este modo, las dos mujeres se zambullen en un viaje que estará lleno de dolor, aunque con el tiempo pareciera que Marcia Merino relata una historia salida de las páginas de algún libro escrito en otras latitudes. Las casas de tortura ya no son los terribles y lóbregos espacios que ella habitó. Hoy están vacías, pero repletas de esa historia que la llenó de cicatrices imborrables, y como a ella, a todo un país que no quería verlas en su cuerpo, que hoy se pasea por el mall y baila al ritmo del ‘ashé’.

Consultada la Merino de porqué delató a sus compañeros ella señala “Lo que pasa es que yo soy frágil, soy débil. Solo aguanté tres o cuatro sesiones de tortura física y nada más. Esto es algo que tú no puedes dimensionar... Dios mío si yo pudiera encontrar palabras precisas para describir el horror que vivimos los que estábamos detenidos en manos de la DINA, si pudiera encontrarlas... no las tengo, porque creo que no existen”.

Otra mujer también militante de aquellos años, le dice que lo que están hablando es una guebada, para qué retomar el tema de la tortura y la represión de que fue objeto el país.... “Pero por qué estamos hablando de esta guebada como decías tú (le dice Merino), perdóname a mí me dolió... porque yo estuve muerta y no solo cuando estaba en los centros de detención de la DINA, sino que después también, cuando a cambio de mi vida (y no vida en el completo sentido de la palabra, sino que a cambio de mi ‘sobrevida’) tuve que convertirme en una funcionaria de la DINA. Ya las naves estaban quemadas, yo ya era el símbolo de la traición, y la condición fue esa y tuve que hacerlo. Y lo hice, y lo acepto y o asumo. Pero ahora para mí es fundamental reconstruir, no solo mi memoria sino la memoria de un país, porque hay muchos y miles que murieron y son muchos los dañados, los que sobrevivimos con daño, con un daño terrible. Esta es una sociedad entera que está enferma de miedo”.

El enfrentamiento que va articulando el documental con el pasado, con la memoria, logra generar un diálogo que siembra verdaderas luces respecto de la importancia que reviste para nuestra sociedad retraer estos temas aún no zanjados. Para esto enfrenta en un diálogo a Marcia Merino y a Gladis Díaz, esta última detenida y torturada en Villa Grimaldi.

“Yo tengo el anhelo de enfrentarme a Crasnob Marchenco, es algo que no he podido hacer porque creo que va a ser lo más reparador y gratificante en mi vida. Poder enfrentarme a él no como su prisionera sino que en igualdad de condiciones. Poder acusarlo y poder ver”, dice Marcia.

“A mí la vida me permitió esa posibilidad en un encuentro que tuve con él frente a una juez (le comenta Gladis). Ahí él comenzó con ese discurso de ‘soy parte de un ejército jamás vencido y siempre victorioso’... pero eso es tan relativo, porque qué victoria. Victoria frente a hombres y mujeres que estaban vendados, que estaban con esposas, que estaban encadenados, que tenían la impotencia más plena, más total. Este hecho, sin embargo, a mí me dio la sensación de reparación, de qué bueno encontrarme en igualdad de condiciones porque además estaba el magistrado y él tenía que guardar determinado recato, tratarme bien, tratarme de usted, y no decirme feos palabras como me las había

dicho en Villa Grimaldi. Pero yo también respecto de eso tuve dos sensaciones: desmitificar al torturador, porque cuando uno está en condiciones tan debilitadas como las que se producen al ser un prisionero en una cárcel oculta, donde uno no está ni siquiera reconocido como detenido, y está tan a merced de ellos, que ellos van a decidir todo lo que va a pasar con nosotros en esos días. Cuando uno está en esas condiciones tan absolutas, tiende a ver al torturador más alto, se lo imagina, incluso, bello, fuerte. Se lo imagina poderosísimo, omnipotente. Y uno se siente muy chiquitita. Yo descubrí que soy tan alta como Crasnob Marchenco, que es feo, que no es rubio, que no tiene los ojos claros, que no es atlético, que habla pésimo, que no es tan inteligente. Yo creo que eso fue lo más reparador. Descubrir que yo tan pequeñita mientras era torturada, lo había engrandecido, lo había mistificado dentro de mi cabeza, y por lo tanto lo había visto como un enemigo mucho más grande de lo que era”.

Pero este repensar a través de la distancia lo que había forjado nuestra realidad del hoy, tiene una gran representante en “**Memoria Obstinate**”, (Patricio Guzmán, 1997). La película hace un doble ejercicio de memoria. Repasa la historia a través de un film, de la propia ‘*Batalla de Chile*’ que hace 25 años rodara un equipo de cineastas junto a Patricio Guzmán.

Guzmán movido por su regreso a este país, luego de su exilio, necesita reconstruir las piezas de ese puzzle histórico que comenzara con el gobierno de la Unidad Popular. El primer gran impacto es el bombardeo de La Moneda, pero este está mediatizado por un testigo actor de los hechos: Pablo, quien nos cuenta que iba a casarse ese mismo 11 de septiembre a las 9:30 de la mañana. “Y yo llamé a Catalina (la novia) diciéndole que teníamos un pequeño problema y que nos veríamos en la tarde”, nos relata Pablo quien pasaría 14 días detenido en el Estadio Nacional.

Este relato en primera persona que ejecuta Guzmán, quien regresa a los lugares donde se desarrolló la historia como La Moneda junto a otros sobrevivientes y, que de igual modo, repasa en sus imágenes de ‘*La Batalla de Chile*’ queriendo reconocer en ella a personas que aún estuvieran con vida para poder entre todos hablar. Sí, simplemente, y

tal vez por ello este documento es más que eso, es un 'revivir' la historia pero esta vez con la sabiduría que nos da la distancia y el tiempo.

Su gran pregunta apela a la memoria. Qué es la memoria, el recuerdo, es su primer gesto a cada uno de sus 'hallados' actores de la historia. "Porque el tema de la memoria para muchos (en Chile) es un tema cerrado", se lamenta.

"Porque la memoria solo almacena aquello que tiene un valor significativo, esencial", "Para la mayoría de la gente hay cosas que no recuerda bien. Y es casi imposible hablar con ellos y llevarlos a la realidad", "Cuando hay una herida en el cuerpo humano hay que dejar pasar un tiempo sin tocarla, porque hay que dejar que la herida cicatrice", "Es que si uno se queda en el dolor automáticamente funciona la amnesia. Mientras que si se supera el dolor y lo transformas en otra cosa, comienzan a fluir las cosas", "Memoria es volver a pasar por el corazón para despertar", son algunas de las respuestas que obtiene.

Pero el realizador sigue hurgando y comienzan a llegar esas reflexiones que visualizan los hechos con la distancia de los acontecimientos. "La Unidad Popular era esa nave de soñadores que avanzaban con un sueño colectivo que se hizo pedazos", le comenta Ernesto, ese compañero de universidad de Guzmán, que motivado por el proceso de revolución instaurado con el gobierno de Allende decidió irse al norte a trabajar con los obreros. Y su acto, su quehacer, fue también parte de la filmografía de lo que fue '*La Batalla de Chile*'.

Pero estos grandes sueños no dieron de comer al pueblo de Chile, ni siquiera a sus propagandistas, quienes ahora analizan el dolor y la dureza de ver un sueño hecho pedazos. Y si se trata de memoria e historia, Guzmán desea escudriñar en las nuevas generaciones cuál es su percepción de la historia más reciente. Con una copia de su película se dirige a distintos establecimientos educacionales para mostrarla, ya que en todo este tiempo '*La Batalla de Chile*' no ha sido exhibida en el país.

Pese a la evidencia de las imágenes y de los hechos muchos jóvenes reflexionan como si estuvieran hablando de una realidad distinta, distorsionada por la historia aprendida y oficial que circula en las instituciones educacionales de país. Sin embargo, una sentencia interpreta inapelablemente a la joven audiencia: “nosotros somos la consecuencia de ese golpe. Y nosotros deberíamos pedir una explicación a quienes en este momento están en el poder”, señalan.

Y esta misma pregunta es la que se hace la joven realizadora Carmen Luz Parot en su segundo documental sobre Chile y su memoria en “**Estadio Nacional**”, (2001).

La película se aboca a develar qué fue lo que sucedió desde el 11 de septiembre hasta el 7 de noviembre de 1973, en el Estadio Nacional de Chile, recinto que fue utilizado como campo de concentración, tortura y muerte. Más de doce mil prisioneros políticos fueron detenidos allí sin cargos ni procesos luego del violento golpe militar contra el gobierno socialista de Salvador Allende.

Sin lugar a dudas, que este ejercicio de preguntarnos y de volver a tocar cuestiones que circulan en un discurso no muy oficial (todavía), es lo que acontece con el simbólico “**El Caso Pinochet**”, (Patricio Guzmán, 2001). Película que trata del impensado proceso judicial que fue objeto el general Augusto Pinochet en España, y con su más sorprendente detención en Londres. Una cronología que para Guzmán se ha seguido escribiendo. Esto porque el presente año nos ha entregado otra imagen de este collage que tuviera la suerte de filmar en los inicios de los setenta. Se trata de “**Allende**” (Patricio Guzmán, 2005). Un film íntimo, como toda su apuesta de reconstrucción del Chile (perdido) desde la mítica La Batalla de Chile. En esta entrega, la primera que es estrenada en salas comerciales, Guzmán se sumerge en reconstruir la figura de Salvador Allende. Que va desde su infancia, adolescencia hasta el bombardeo de La Moneda. Pasando por sus primeros pasos en la política y destacando la campaña en que recorrió Chile en tren, empapándose del pulso de la pequeña historia nacional y, que, para el realizador fue determinante en su determinación por obtener el primer sillón presidencial.

“Allende”, es una invitación al pasado, a la evocación memoriosa y recurrente de un autor que ha hecho este tema como su tema, aunque le cueste asumirlo en toda su dimensión. Es la apertura de una puerta que nos invita a un espacio íntimo que puede interrumpirse para los conocedores de la obra anterior del documentalista, como *La Batalla de Chile*, o *Memoria Obstinada*, ya que bastantes imágenes son rescatadas de esos films anteriores y dispuestas en este nuevo tejido. Y eso, definitivamente, hace salirse de la emoción del encuentro por lo ya visto y visto con el mismo enfoque. Pero esta última entrega del emblemático autor, sin lugar a dudas, que no puede obviarse por su sentido de completar, de agregar imágenes y sentidos de una historia velada.

“I Love Pinochet” (Marcela Said, 2001). Con este film, la joven realizadora nacional nos sumerge en un experimento que nos saca del acostumbrado lado de acercamiento al periodo del gobierno militar. Su mirada se centra y se pregunta por quiénes son los correligionarios y simpatizantes del general en retiro Augusto Pinochet.

A Said lo que le interesa es visualizar, no queda claro si entender es la palabra, la mentalidad de aquellos que, por muchos años, fueron también considerados como los ‘otros’. Hoy en día son más ‘los otros’ porque hoy constituyen a nivel social un conglomerado derrotado, pero derrotado por el peso de la historia que logró, finalmente, escribirse.

Es inquietante en este documental el acercamiento que hace Said. Dotado de una cuidada subjetividad, que nunca cae en estereotipos, el film nos va insinuando cuál es el otro lado de la moneda. Sorprende la naturalidad de los entrevistados y su firmeza, aún panfletaria en algunos, respecto de sus creencias y validación, en muchos casos, de su accionar en el pasado.

“I Love Pinochet”, es un pulcro acercamiento al fascismo, un fascismo que habita, inclusive, en nosotros mismos.

“Actores Secundarios” (Pachi Bustos y Jorge Leiva, 2004).

Este film es, sin lugar a dudas, una impensada pieza en el puzzle de la realidad nacional de los últimos treinta años. Su tema es el movimiento político de las escuelas secundarias durante el gobierno de Augusto Pinochet.

La memoria de los afectos ⁹⁸, o el territorio intocado por la Globalización

A.- (A propósito del film documental 'La Memoria Obstinada, Patricio Guzmán, 1997).

“Un país que no tiene cine documental es como una familia sin álbum de fotografías”

Patricio Guzmán

El hecho mismo que Patricio Guzmán, en su vuelta al país tras un exilio involuntario, traiga una copia de su emblemático film documental 'La Batalla de Chile', sin lugar a dudas, que pasa a constituir un acontecimiento al que Huysen cataloga como un hecho que coquetea con las "esferas públicas de la memoria 'real' que contrastan con las políticas del olvido". Y claro, ¿qué más visible que el acto mismo de la proyección de un audiovisual que 'recrea' los hechos de la historia? Precisamente, en este terreno de lo sombrío, de lo oculto, Guzmán se las ingenia para mostrar el film a distintos actores de nuestra sociedad: niños que no vivieron los hechos que delatan las imágenes, jóvenes universitarios que eran pequeños y tienen una visión mediatizada de los acontecimientos, y parte de los sobrevivientes protagonistas de este ficcional guión obrero-castrense.

Así, nos vamos dando cuenta y develando a su vez, lo que Huysen apunta cuando señala que "el pasado mítico puede confundirse con el pasado real y viceversa". Porque este ejercicio de repensar a través de la distancia lo que había forjado nuestra realidad del hoy, y que tiene como gran representante a esta "**Memoria Obstinada**", (Patricio Guzmán, 1998); nos hace, a través del propio camino que traza Guzmán, armar un rompecabezas, más aún, nos hace convertirnos en verdaderos arqueólogos que esta vez escarban en sus propios jirones, en sus tierras de norte a sur en busca de las huellas de la historia que falta, la que ha sido editada, borrada. Por eso esta película hace un doble ejercicio de memoria. Repasa la historia a través de un film, de la propia 'Batalla de Chile'

⁹⁸ El sociólogo cultura alemán, G. Schulze, ha llamado a este concepto 'Erlebnisgesellschaft' o "historia vivida". Huysen también asume este hecho en nuestro contexto neoliberal y postmoderno, y señala "... lo virtual se ha convertido en lo real; lo real en algo simplemente olvidable o en una ventana en la pantalla que lleva el título de 'vida real'." Por eso es que cobra sentido, más aún, esta búsqueda localista y de afectos que ejecutan muchos artistas (Guzmán en este caso) respecto de la propia identidad. Donde creo que reside la nave memoriosa de los afectos y la historia. Que se llama 'Nuestra historia'.

que hace 23 años rodara un equipo de cineastas junto a Patricio Guzmán, en el fervor de aquellos años que algunos han llamado 'Los Mil Días de Allende'. Y a su vez, interroga, en este meta film, a parte de las mismísimas fuentes de la historia (una historia medio borroneada, cabe agregar).⁹⁹

Por eso, con este afán de desmitificar el pasado reciente, pero también animado por ese inefable factor humano, lo emocional, lo afectivo,¹⁰⁰ Guzmán, reconstruye las piezas de ese puzzle histórico que comenzara con el gobierno de la Unidad Popular. El primer gran impacto es el bombardeo de La Moneda, pero este está mediatizado por un testigo actor de los hechos: Pablo, quien nos cuenta que iba a casarse ese mismo 11 de septiembre a las 9:30 de la mañana. "Y yo llamé a Catalina (la novia) diciéndole que teníamos un pequeño problema y que nos veríamos en la tarde", nos relata Pablo quien pasaría 14 días detenido en el Estadio Nacional.

Este relato en primera persona que ejecuta Guzmán, quien regresa a los lugares donde se desarrolló la historia como La Moneda junto a otros sobrevivientes y, que de igual modo, repasa en sus imágenes de 'La Batalla de Chile' queriendo reconocer en ella a personas que aún estuvieran con vida para poder entre todos hablar. Sí, simplemente, y tal vez por ello este documento es más que eso, es un 'revivir' la historia pero esta vez con la sabiduría que nos da la distancia y el tiempo. Aunque en este sentido, nos alerta Huysen, respecto de la 'calidad' o 'fiabilidad de la memoria' para reconstruir la historia, puesto que señala que ésta, "también presenta la contradicción que Foster descubrió en el discurso sobre el trauma (...) y que siempre nos hará correr el riesgo de volver a caer en las trampas de la autenticidad, la identidad y la experiencia".

⁹⁹ En este punto recuerdo a la mujer (Carmen Vivanco) que no sabía si ella era la de la imagen que estaba ante sus ojos. Ella ya no recordaba su imagen (e historia pensamos) de hace 23 años atrás. Las cosas, pareciera, se van cancelando y guardando en el cuarto de las cosas viejas e inservibles. A este respecto, Huysen habla del concepto de trauma, que posiblemente es el génesis de esta cultura del olvido.

¹⁰⁰ Esto ya lo ha señalado Andreas Huysen, apelando que "Hay que tener cuidado con la globalización de la cultura de la memoria", puesto que, agrega, debemos tener claro que los discursos en distintas geografías están estructurados de manera diferente y compleja. En La cultura de la memoria: medios, política y amnesia. En Revista de Crítica Cultural N° 18. 1999.

Así, se va desarrollando la gran pregunta de Guzmán que apela a la memoria. ¿Qué es la memoria, el recuerdo? Interroga como un primer gesto a cada uno de sus 'hallados' actores de la historia. "Porque el tema de la memoria para muchos (en Chile) es un tema cerrado", se lamenta.

"Porque la memoria solo almacena aquello que tiene un valor significativo, esencial", "Para la mayoría de la gente hay cosas que no recuerda bien. Y es casi imposible hablar con ellos y llevarlos a la realidad", "Cuando hay una herida en el cuerpo humano hay que dejar pasar un tiempo sin tocarla, porque hay que dejar que la herida cicatrice", "Es que si uno se queda en el dolor automáticamente funciona la amnesia. Mientras que si se supera el dolor y lo transformas en otra cosa, comienzan a fluir las cosas", "Memoria es volver a pasar por el corazón para despertar", son algunas de las respuestas que obtiene.¹⁰¹

Pero el realizador sigue hurgando y comienzan a llegar esas reflexiones que visualizan los hechos con la distancia de los acontecimientos. "La Unidad Popular era esa nave de soñadores que avanzaban con un sueño colectivo que se hizo pedazos", le comenta Ernesto, ese compañero de universidad de Guzmán, que motivado por el proceso de revolución instaurado con el gobierno de Allende decidió irse al norte a trabajar con los obreros. Y su acto, su quehacer, fue también parte de la filmografía de lo que fue 'La Batalla de Chile'. Pero estos grandes sueños no dieron de comer al pueblo, ni siquiera a sus propaladores, quienes ahora analizan el dolor y la dureza de ver un sueño hecho pedazos. Un sueño que increpa la joven audiencia de lo que fue el catártico proceso de 'La Memoria Obstinada': "nosotros somos la consecuencia de ese golpe. Y nosotros deberíamos pedir una explicación a quienes en este momento están en el poder", señalan. O mejor aún, como delata Huysen: "la posmodernidad puede, después de todo, estar aún delante de nosotros en un lugar de atrás".

¹⁰¹ Así, Guzmán articula uno de los temas que Huysen trata sobre la memoria: el olvido. De este modo, el connotado realizador centra su trabajo filmico en torno a la pregunta por la memoria, llegando a textualizarla directamente a cada uno de sus entrevistados. Y como diría el teórico alemán: ¿"La obsesión por la memoria que existe en la actualidad entra en conflicto con el pánico del olvido? O peor aún, ¿esta suerte de musealización de la que hablara Hermann Lübbe y Odo Marquard, compensa la pérdida de una tradición viva? Pues creo que sí, de manera tal que trae a la palestra temáticas, imágenes, hechos que han sido clausurados del espacio oficial, siendo introducidos a la esfera de lo 'real o verídico' a través de esta suerte de distanciamiento que permite la musealización de los hechos en sí.

Aunque el film muestra cómo se fueron articulando los pasos, cual jugadas de ajedrez, donde tiene vital importancia la figura del juez español Baltasar Gazón y la jurisprudencia internacional que acusan al ex mandatario de delitos de lesa humanidad, el documental, su reflexión, siguen apuntando hacia las heridas aun vivientes en el país. No son sólo los rostros de los familiares de detenidos desaparecidos que logran viajar a España a declarar, donde se sienten 'realmente escuchados' en tantos años de acusaciones formales cursadas en la justicia chilena. No, no son sólo esos rostros que la cámara recorre con parsimonia como queriendo pintar un mural más de los que llevan grandes penas históricas, sino que es todo el país quien se ve reflejado en ese lento movimiento de cámara. Un país que seguirá buscando a sus detenidos desaparecidos, un país que seguirá tratando de instalar verdaderamente estar muertos y estas fisuras que siguen dividiéndonos en lo que entendemos por nuestra identidad y la imagen de esa historia que parece no terminar de escribirse.

B.- (A propósito del film documental 'Actores Secundarios', Pachi Bustos y Jorge Leiva, 2004 y 'Estadio Nacional', Carmen Luz Parot, 2001).

Los hilos que movilizan la escritura y puesta en escena del film 'Actores Secundarios', caminan por las mismas vértebras de 'La Memoria Obstinada' de Guzmán. Es, sin lugar a dudas, un terreno innegable y determinante en esta puesta en sentido de la realidad que ha sido editada. Planteo que es parte constituyente de 'los afectos' porque la memoria, como decía Huyssen, tiene que ver con la 'historia vivida' y esta película se cimenta en el recuerdo, en el no querer olvidar un pasado cancelado por las voces y saberes oficiales.

Sus autores, que fueron parte integrante de dicho Movimiento Estudiantil Secundario durante la década del ochenta -una época nutritiva de contracultura urbana (política, social y artística-, realizan una operación constructiva y deconstrutiva a la vez. Dan visualidad a una historia doblemente olvidada y que concluyó con un desenlace más triste aún que las historias de aquellos que lucharon y terminaron siendo víctimas del periodo de opresión. "Actores Secundarios" es la historia de los perdedores entre los perdedores, porque estos jóvenes estudiantes no forman parte de los anales memoriosos de los hoy

reivindicados, y tampoco fueron incluidos en la reconstrucción política y simbólica de la democracia. Son los hijos bastardos del plan y por ello, su puesta en el tapete de la realidad a través del dispositivo filmico, convierte a la operación en un mensaje que va más allá de nuestro inconsciente colectivo.

Es la figura del olvido que vuelve no sólo como pieza de museo (como lo dijera Huyssen), sino que retorna como una entidad viva, que mediante la recreación de lo vivido confunde a sus contemporáneos y encanta a las nuevas generaciones con el relato coral de una juventud ida pero tan presente en el relato filmico como el sentimiento de su ideología. Son un 'fantasma' en la jerga de Freud, porque son una recreación de una fantasía, y una doble.

Son un fantasma porque el teórico alemán emparenta la imaginería fantasiosa con los residuos del mundo de los sueños. Y acaso ésta lid no fue una gran epopeya, una quimera de la construcción de un nuevo mundo que hoy se revive a través del dispositivo filmico, de quien se plantea como un pórtico de lo inmaterial, de lo irreal, de lo enigmático.

Un caso semejante lo encontramos en el film de la también joven cineasta Carmen Luz Parot, quien a través de su 'Estadio Nacional' documenta lo que aconteció entre el 11 de septiembre y 12 de noviembre de 1973 en este emblemático recinto deportivo chileno.

El documental está articulado en base a entrevistas que según la autora, "son las más representativas, puesto que grafican el discurso de muchas voces".¹⁰²

De este modo, dialoga con un oficial (R) de las FF.AA. Capitán Jorge Silva, quien señala que lo del Estadio Nacional "fue una sensación de campo de exterminio". Y así se van sumando las voces de los 'otros' habitantes de este campo de concentración: los detenidos.

¹⁰² En entrevista realizada por la autora a la documentalista.

Adolfo Cozzi, escritor; Sergio Muñoz, profesor de Historia; Juan Sepúlveda, dibujante técnico; 'Gato' Gamboa, periodista; dan su testimonio de detenidos en el Estadio. "Nos levantábamos esperando y nos acostábamos esperando", dice Cozzi, mientras se recuerda que el coronel (R) Espinosa estaba al mando en el recinto deportivo.

Pero si bien, El Estadio debía albergar a los revolucionarios como presos de esta 'guerra' como fuera clasificada por las fuerzas militares y por un importante porcentaje de la población del país (la derecha), este recinto fue, según nos va relatando el documental, un cautiverio de 57 días para los mismos guardias. Muchos de ellos jóvenes que se encontraban realizando el servicio militar. Así, la guía de la realizadora nos va develando historias como la de ese joven militar que encuentra en ese recinto a su hermano como prisionero de guerra, y nos enseña el sufrimiento de esa madre, que al visitar a su hijo guardia sólo pensaba, con su mirada extraviada, como queriendo poder saltar las paredes de ese encierro para poder ver y abrazar a su otro hijo allí detenido.

Historias de miedo, historias de abuso y de caos, fue lo que aconteció en ese emblemático recinto. Pero, a la par, 'Estadio Nacional' nos muestra esa otra historia humana que se fue entretejiendo según pasaban los días. Pero un irrisorio *flash back* con imágenes oficiales de cómo eran mantenidos los detenidos nos detiene por un instante: que tenían una dieta rica en calorías, con desayuno, almuerzo y cena; que realizaban actividades de esparcimiento, y que contaban con una excelente infraestructura médica.

Entre tanto, los otros testimonios nos van configurando cómo se organizaban, llegando incluso a hacer representaciones y cantos corales. Fueron días de replanteamientos, de dudas, de crisis, de tortura. Impacta, en este sentido, el camino en que acompañamos al 'gato' Gamboa hacia donde era el lugar de torturas. El periodista se conmociona, se afecta al ver ese sitio tal cual lo amenazaba hace más de 25 años. Sentimos su temor, lo compartimos, lo vivimos.

Un hito importante del documental, en su misión de develarnos esa realidad escondida, a veces paralela que no vemos, es cuando la cámara logra encontrar eso que uno de los

entrevistados señala como recuerdo: “muchos escribían en la paredes”, detalla y la cámara va hurgando y encontrando en las paredes las marcas de la historia. Esos graffitis escritos a punta de raspadura en el cemento, esos que aún se mantenían vivos en una boca que susurraba en la agonía de los olvidados tras centenares capas de pintura. Es aquí donde pensamos que la historia está a veces oculta, pero no desaparecida pese a la intentona de maquillar y mostrar un nuevo rostro al mundo. Los actos permanecen en nuestra memoria y sólo falta mirar atentamente esas paredes retocadas de la conciencia para caer en la cuenta que las cicatrices son imborrables y que son, igualmente, parte de lo que hoy somos. Y la música resuena certera, “Porque ya no puedo desaparecer sin una explicación”, dice la canción del detenido desaparecido, en boca de Álvaro Henríquez.

IV.

Los (des)velos de la historia

(A propósito del film documental '*Fernando Ha Vuelto*').

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro.

Walter Benjamín, Tesis de filosofía de la historia, Discursos interrumpidos I, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid.

Taurus. 1973. Pág. 180

Más que hablar respecto del por qué a casi treinta años, y los contados veinticinco que distancian el film de Silvio Caiozzi, de lo que se constituiría en la gran cicatriz de la historia de Chile actual, el Golpe de Estado de 1973. Así, más que hablar del por qué de tanta insistencia en evocar ese recuerdo, asunto que ya señalaran pensadores a propósito de guiones inverosímiles de la historia como lo es el Holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial. Y lo que pasa, como me lo decía Carmen Luz Parot ('Por el

Derecho de Vivir en Paz', 1998 y 'Estadio Nacional', 2001), rememorando una plática con Patricio Guzmán respecto del porqué como a ella, a mucha gente el tema de los Derechos Humanos, el Golpe de Estado y todo ese periodo, es un tema que les interesa poner en el tapete del diálogo social, precisamente ahora, a varias décadas de distancia. Y la respuesta que le diera el connotado cineasta venía robada de la realidad de otras latitudes: 'Lo que pasa es que los pueblos necesitan tiempo para mirar con distancia lo que les pasó. Y eso sólo se logra cuando existe un recambio de generaciones'.¹⁰³

Asumido ya este argumento, resulta interesante observar dos cosas que nos hacen deambular por otros caminos que, sin lugar a dudas, alzan los sentidos sobre ese vocablo que explica el por qué de la Historia: La Memoria. Luego, nos preguntamos por qué el texto cinematográfico experimenta un mayor impacto a nivel de audiencias, si es que se le puede llamar así al no tan elevado número de personas que han tenido acceso a los documentales que tratan este trabajo de duelo no acabado aún en el país.¹⁰⁴ Y segundo, más que hablar y retraer el pasado, resulta más turbador el poder que entraman estas virtuales apariciones (ya no desapariciones) en la Historia.

¹⁰³ "(...) La historia –la inscripción (del senti/do) de lo que pasó– siempre viene después: el sentido de los hechos, la relevancia o irrelevancia de éstos, nunca es contemporáneo a su acaecimiento. Podremos sufrir o ser parte del acontecimiento histórico, pero lo que confiere a éste su significación supone, como mínimo, la pérdida de actualidad, la caída en olvido de la trama contingente, hecha de pormenores domésticos y particulares, en que tuvo lugar el percance. Es sobre la base de una pérdida, y de la pérdida de actualidad de esa pérdida – a la distancia de su connotación –, que podremos objetivar, mirar a distancia, pensar en lo que pasó y en lo que nos pasó". Carlos Pérez Villalobos, "La edición de la Memoria; *La Batalla de Chile, La memoria Obstinada y el caso Pinochet*", en Pensar en/la Postdictadura, Nelly Richard, Alberto Moreiras (Eds.), Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001. Pág. 300-301.

¹⁰⁴ Señalo esto debido a la condición paria del género, etiqueta vinculada a la escasa difusión mass mediática, puntualmente televisión abierta. El documental ha tenido que establecer un trabajo de doble marginalidad: primero, referido a la temáticas que ha asumido tratar; y segundo, a la constitución misma de su definición: no apela al entretenimiento, clausurando a priori posibilidades de alcance en esta lógica de mercado y consumo anestésicas. "(...) En esta actualidad *post* (que, al parecer, era ya la de benjamín) toda esperanza reside en conservar la memoria de lo perdido y lo desaparecido. La memoria es el único contratiempo posible para resistirse a la confiscación de la vida por el Mercado". Carlos Pérez Villalobos, "La edición de la Memoria; *La Batalla de Chile, La memoria Obstinada y el caso Pinochet*", en Pensar en/la Postdictadura, Nelly Richard, Alberto Moreiras (Eds.), Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001. Pág. 300.

* Caso a parte, y que ha logrado subvertir estas lógicas son documentales como 'Super Zize Me' (el Súper Combo de comida McDonal's), de Morgan Spurlock, y los de Michael Moore, ganador del Oscar 2004 por su 'Bowling for Columbine'. Película que logra cautivar y entretener con un ritmo accionador, subordinado al develamiento de la 'cripta mental' de la sociedad Estadounidense.

Y este caso de “Fernando ha vuelto”, (Silvio Caiozzi, 1998), además de recoger este germen de búsqueda, de explicación de este pasado, desde este Patio 29, desde su hallazgo, donde Caiozzi hilvana un fragmento de esa historia que se va corporizando en el film. A través de hechos de actualidad, de la identificación de las osamentas de Fernando Olivares (militante del MIR), nos va haciendo vivir el proceso de reconstrucción del pasado mediante los mecanismo con que son identificados los restos de Fernando, los que señalan cómo fue su muerte: más de 55 fracturas en todo el cuerpo, cuatro impactos de bala, hasta su postura de rodillas en que recibiera el último impacto mortal en la cabeza. Y, al mismo tiempo, va instalando frente a nosotros el rostro, la presencia de ese hombre, que simboliza a los desaparecidos, no sólo como una huella de lo que fue para algunos, sino como un verdadero documento público que pasa a formar parte de la historia oficial del pueblo de Chile.

Sí, se trata de de un asunto de imágenes. Bajo el axioma de si existe, tiene una representación, un rostro y un cuerpo¹⁰⁵, es que comprendemos la potencia del reconstruir el pasado a través de las imágenes en movimiento. Donde, cabe agregar, el hecho se torna más verosímil debido a esa doble insistencia de la representación. Es revivir el hecho. Y más allá de las primeros impactos en un público no educado a fines del siglo XIX, cuando los hermanos Lumiere presentaban los cortos de los obreros saliendo de una fábrica, o el tren llegando a la estación, causando este último la huida de la sala de proyecciones de parte del público-receptor. Es ésta potencial ventana que muestra fragmentos de la realidad lo que alza al texto cinematográfico en su poder especular.

Y es a través de estas textuales apariciones, que representan estos dispositivos fílmicos, es que cobra sentido lo que señala Carlos Pérez respecto de “que nuestra actualidad política sea la “transición” (una década de transición) deja adivinar que la dictadura no ha sido editada, del modo en que el golpe sí lo hizo con la historia política y social hasta el 73, clausurando su actualidad como pasado”.

¹⁰⁵ Es turbador verificar el poder de la herida corporal. Porque en el caso de Fernando Olivares, lo terrible es la aparición de sus osamentas, un esqueleto que sabe gritar en silencio, que nos cuenta cómo fue su muerte, que articula discursos a través de su sola presencia.

En el caso de 'Fernando ha Vuelto' se concreta el sentido del espejo que confabula al documental como artefacto mágico. Ya Vertov hablaba de hacer un 'cine grasa', y que llegara incluso a convertirse en un cine osamenta. Visconti, hermano en esa búsqueda antropológica y arqueológica decía: " lo que realmente aspiro es a desnudar la realidad, pulsar la esencia de lo humano. Podría hacer un film ante una pared, si supiese encontrar los datos de la verdadera humanidad de los hombres situados ante el desnudo elemento escenográfico: encontrarlos y contarlos".¹⁰⁶

Este punto es delicado, en cuanto ya se sabe que el cine no muestra la realidad tal cual es. Incluso el documental que se caracterizaba históricamente por arroparse con esta etiqueta de objetividad, en la actualidad ya no puede esgrimir dichos argumentos. Pienso en las palabras de Patricio Guzmán, quien señalara que luego del Psicoanálisis y la Teoría de la Relatividad, y del pensamiento lacaniano "pienso donde no estoy", la vocación del documental abrazó con más claridad que la objetividad del testimonio se hacía dudosa. Pues se va hablando, se va construyendo a partir de 'objetividades' y no ya de una sola única e inmanente objetividad.

Esta mirada, también la comparte el realizador chileno, Raúl Ruiz, para quien el documental, como ya decíamos, está hecho a base de un material de cosas vividas o 'imaginadas'.¹⁰⁷

Pero Guzmán, que es eje en este estudio, hace eclosionar las marcas del género. Señala que la "realidad no es poética por sí misma y al trasladarla analógicamente al documental mantiene el mismo silencio de su espacio original. El dispositivo, al desplegar su estrategia, permite observar la realidad de una manera oblicua, someter el material que se

¹⁰⁶ Joaquín Romanguera y Homero Alsina (Eds.), Textos y manifiestos del cine, Editorial Cátedra, Madrid, 1989. Pág. 202.

¹⁰⁷ Una opción que podemos corroborar en su última entrega en el registro para el país titulada *Cofralandes* (Tierra de Jauja), donde el autor hace una costura con hilos que terminan construyendo un cuadro surrealista, pero ineludiblemente identitario de nuestra realidad nacional. Otros trabajos, que también se orientan en este 'estilo', por así llamarlo, son algunos de los documentales realizados por el ya mítico Helvio Soto. Especialmente, estoy pensando en *Voto más Fusil* (1971), donde el audiovisualista juega 'implícita y explícitamente' con los límites y refuerzos de lo ficcional y de lo documental.

observa a ciertas condiciones que pueden develar nuevos e imprevistos comportamientos. En este sentido, entenderemos el documental como un instrumento construido para ver, una estrategia narrativa que pretende hacer aparecer (estallar) el objeto que observa. Que procura transparentar el mundo. El documental no es el mundo, puede hacer aparecer el mundo. El dispositivo no designa ni define. No debería aquietar ni imponer sino que atraer realidad, encenderla al modo como lo hace el oxígeno cuando cae sobre el fuego. La objetividad no es exterior al lenguaje, es lenguaje. Es plan discursivo, es dispositivo”¹⁰⁸.

Carlos Flores, cineasta, académico y director de la Escuela de Cine de Chile, sostiene que “la idea de dividir el documental de la ficción yo diría que no tiene mucho fundamento teórico. Hay gente que sostiene que la real división es entre cine de espectáculo y cine experimental. Lo que pasa es que la gente tiende a entender que hay ficción cuando existen dos tipos que le hablan de perfil a la cámara y hacen como si la cámara no existe, y cuando no es así, aparece el documental. Entonces, narrativamente, la estructura de relato del documental no tiene diferencia con el de ficción. De hecho el tema que documenta la realidad es sumamente relativa, y en muchos casos las documentaciones que hace el documental son falsas. Por ejemplo, si uno ve *La dama de las Camelias* -que hoy es un documento de época-, o a veces les doy a ver unas películas re malas de los años cuarenta a los alumnos, y lo que pasa es que muchos se maravillan por un Santiago que no conocían. Entonces están viendo documentales en películas de ficción. Así, el cine documental es una operación narrativa para desarrollar ciertas representaciones. La diferencia documental/ficción lo único que hace es enredar las cosas, o sea, producir intermediatización entre la ficción y el documental. Y es más, yo creo que la fusión entre el documental y la ficción es muy positiva, y de hecho el cine de Antonioni es un cine lleno de documental, hay una línea de actuación en muchos directores, en Raúl Ruiz, en Bresson, por ejemplo, donde lo que trata de hacer el director es pillar desprevenido al actor, para encontrar ese momento gestual, que podríamos decir es fuera de la ficción, fuera del artificio, que está en la propia naturaleza humana. Es un tema súper complejo.

¹⁰⁸ En ‘Dispositivos de Narrativos de Memoria Obstinada’. Documento de trabajo de Patricio Guzmán, obsequio de Carlos Flores a la autora.

Pero, claro, qué es lo que pasó, la gente empezó a decir, bueno, yo hago documental, yo hago ficción, no hago esto porque es ficción, no hago esto porque es documental, pero lentamente los tiempos han ido rompiendo los cánones, y han ido creando osmosis, transparencias, invasiones, de todo con todo. La fusión, ha ido construyendo una cinematografía que es una mezcla de documental, de ficción, de cine experimental, de performance. Por ejemplo, estoy pensando en el cine de (David) Lynch. Hay rendimientos actorales que son concebidos mucho mejor desde una experiencia documental en la propia actuación del personaje. De repente el personaje se corta, terminó la secuencia, y el actor agarra a patadas una silla que le está molestando, y eso se pone. Eso no es documental, es una operación documental que se ocupa en la ficción". ¹⁰⁹

Pero la pregunta por comprender el poder de la imagen y en este caso del documental, que puede ser 'Fernando ha Vuelto', 'Memoria Obstinada', 'Actores Secundarios', sigue inquietándonos. Por qué levantan a través del fenómeno de la representación un espacio 'otro' que, como decía el propio Guzmán, 'muestran esas cosas invisibles'. ¹¹⁰

"De dónde viene la palabra representación. Viene de representación de muerte, porque en los pueblos primitivos cuando alguien moría se hacía una representación, que era una visión material, que lo que hacía era conectar con lo perdido, con lo olvidado. Entonces la imagen siempre tiene una representación de lo enigmático, de lo perdido. Por eso se dice que la imagen es una especie de embellecimiento de lo feble, de lo perdido. Entonces la imagen viene con demonios, viene con enigmas. Viene con declive, siempre va hacia atrás. Ahora, las buenas imágenes conducen al enigma, son todas proliferantes, inestables, cuando tú crees que te encontraste con una se corre para el lado, por la afluencia de no conectarse con un solo enigma. Porque si tú te conectas con una sola imagen probablemente ya ingresaste. Entonces, esta inestabilidad, este clarear y oscurecer permanente, que producen las buenas imágenes, hacen que tú vivas una experiencia que sólo produce el movimiento permanente. Así, el peor dibujo de la realidad es una foto, la peor mueca de lo real. Entonces cómo hacer que un documental

¹⁰⁹ Carlos Flores, entrevistado por la autora.

¹¹⁰ La edición de la historia, y a través de su porosidad, otra verdad.

represente la inestabilidad, si el cine es inestabilidad, qué se hace con la complejidad”, se pregunta Flores.

Y es este juego con lo inacabado, instala al documental en los territorios de lo inconsciente. Cuando vemos un documental estamos ante un boceto que completamos. Y como dijera Freud, es acá donde aparece nuestro fantasma. Es el juego que se ha creado para hacer ‘como que existe este otro mundo’, uno que se ha borrado, cancelado. Acá cobra vigor toda la estrategia de la escena de avanzada con su lenguaje de criptas. Hermetismo que permitió construir un mundo paralelo y que fue proyecto utópico porque su praxis era inalcanzable.

Vivimos, hace unos cuantos años, inmersos en una fábula vital y necesaria que fue soporte de los procesos de duelo, y que para muchos derivaron en eternos estados de melancolía.

Según Freud el proceso del duelo es la reacción frente a la pérdida, es la muerte de una persona amada (u objeto de deseo), que se modela como una pérdida de interés por el mundo exterior –en todo lo que no recuerde al muerto- y la pérdida de la capacidad de escogen un nuevo objeto de amor –en su reemplazo-. Así, observamos lo que Freud denomina ‘angostamiento del yo’.

La melancolía, en tanto, sigue existiendo una ligadura de la libido a una persona determinada, o a una forma de vida. Lo que aquí ha pasado es que la libido, la energía, el sentimiento no se desplazó a otro objeto o realidad, sino que se retiró sobre el yo. Freud dice que ‘la sombra del objeto cayó sobre el yo, quien se pudo juzgar como el objeto abandonado’.

Estas palabras pueden reflejar el cuadro de la devastación política, social, ideológica y emotiva que marcó, fracturó, a una generación de chilenos. Por ello, es que se entiende el afán de reescritura articulado, en este estudio, a través del soporte fílmico documental. Pero como hemos visto en las páginas de este trabajo, la vuelta a la vida de los fragmentos emotivos, de realidad, se ha convertido en una experiencia del desacomodo. De la sorpresa.

Freud nos habla de lo siniestro como aquel fenómeno donde “lo cotidiano se transforma en algo que asusta y que sorprende”. Es lo secreto, lo oculto, “de modo que otros no puedan advertirlo”. Lo *unheimlich* es entonces, “todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”.

Las apariciones de lo historia editada en ‘Fernando Ha vuelto’, ‘Memoria Obstinada’, ‘Actores Secundarios’, ‘Allende’, por nombrar algunos de los registros del pasado intervenido, son símbolos de lo indecible, de esa castración concertada mediante indiscutidos y constantes procesos represivos.

Los años del gobierno militar, no fueron sino en reservorio de soledad, oscuridad y silencio. Elementos determinantes para que se produzca el fenómeno psicoanalítico.

Y es el documental un especial soporte para indagar el enigma histórico, puesto que la especial materialidad de su lenguaje nos instala más preguntas, más ventanas, casi convirtiéndose en un crisol de realidades posibles. Tanto el fenómeno de lo siniestro como el documental pueden hablar de la vivencia o de lo imaginado. Pienso que las respuestas que se buscan en este reflejo, en definitiva, son más turbadoras que la original inquisición que la movilizaba. Este es el espacio de la creación, el pórtico a observar el entramado de la vida. Pero eso ya lo dijo Borges y su Aleph.

V.

Construcción de realidad (historia), identidad y memoria.

Los documentales provocan y estimulan. Planteado desde ya el interesante campo de memoria que como género propone y que sus imágenes vehiculan, rescatan, ponen en definitiva frente a la mesa del ojo, para que este siga reinterpretaendo.

Bajo este prisma el sujeto como observador no existe, no puede existir como conciencia que "capta" la realidad, ya que interfiere y pasa a ser una suerte de estorbo por alcanzar la objetividad.

Así, la idea es asemejar el discurso a la realidad, que léase bajo cuerda, es homologada con la idea de naturaleza. Una naturaleza que se deja ver a través de un especial prisma que se va dibujando: la ciencia, el método científico...

Bien lo establece Watzlawick cuando dice: "Si un hombre logra comprender la articulación y estructura de la naturaleza en su modo de ser propio (independiente de las opiniones, condiciones, prejuicios, esperanzas, valoraciones humanas, etc.) tiene entonces de su lado a la verdad eterna. De esta manera el hombre de ciencia viene a ocupar el lugar del que busca a Dios y la verdad objetiva ocupa el lugar de la superficie".¹¹¹

Pero, retomando nuestra pregunta inicial *¿Qué es la realidad?, ¿Cómo se conforma?, ¿Es acaso, porque la percibimos –vemos-, o bien, la percibimos porque es?* Y en este sentido preguntamos desde la percepción misma de las imágenes que nos rodean, generadas a través de nuestros 'imaginarios posibles'. Y me parece estar escuchando a un Descartes decir: "Pienso, luego existo"... o "siento, veo, luego existo"...

"Toda realidad es en el sentido más directo, la construcción de quienes creen que descubren e investigan la realidad. En otras palabras, la realidad supuestamente hallada

¹¹¹ Paul Watzlawick. Componentes de realidades ideológicas, en *La Realidad inventada*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

es una realidad inventada y su inventor no tiene conciencia del acto de su invención, sino que cree que esa realidad es algo independiente de él y que puede ser descubierta; por lo tanto, a partir de esa invención percibe el mundo y actúa en él".¹¹²

El lente, el prisma que me permite leer ese "allá afuera", son mis sentidos que me dicen "atravesas la realidad, vívela, experimentala... Y como diría Von Foerster, lo que mediatizamos es el "Allí afuera"...

"Efectivamente, (ahí) no hay luz ni calor, sólo existen ondas electromagnéticas, tampoco hay "allí afuera", sonido ni música, sólo existen fluctuaciones periódicas de la presión del aire, "allí afuera" no hay ni calor ni frío, sólo existen moléculas que se mueven con mayor o menor energía cinética media y demás. Finalmente, "allí afuera" no hay, con toda seguridad, dolor"¹¹³

Así, nuestro lenguaje (imaginario) al inventar el mundo lo transforma y transforma al mismo tiempo el conocimiento, la ficción que hacemos de él y de nosotros mismos...

Y es éste, precisamente, el planteamiento que, creo, erige la nueva cartografía mental que sirve de soporte para esa manera de entrever la realidad, una racionalidad que anteponía al sujeto como productor, como un observador que iba cosiendo a través de los hilos de realidad, cual fragmentos, que se le presentaban.

Este mundo particular, es una entrada, una puerta hacia la aceptación que la realidad puede ser interpretada desde otra base, en términos distintos a los racionales, tal y como los conocemos convencional y socialmente, pero con una lógica coherente y legítima.

¹¹² Paul Watzlawick, *La Realidad Inventada*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

¹¹³ Von foerster, Heinz. *Construyendo una realidad*, en *La Realidad Inventada*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

De esta manera, un individuo puede ser capaz de dar forma a un mundo autónomo, pero dicho sujeto también está cruzado por la sociedad que le impone una cierta manera de mirar el entorno, a la cual el atribuye y también transforma.

Aquí el lenguaje pasa a ser objeto de sí mismo, deja de ser objeto y emerge como sujeto, deja de ser instrumento (utilitario, de concepciones a priori) y toma conciencia de su capacidad para construir realidades, es decir, se da cuenta de su rol como sujeto productor.

Ya lo dijo Barthes y, creo que no fue el primero, ni tampoco será el último en señalar que el estudio, o llamémoslo 'análisis de la imagen' -que en el caso del francés me remito, especialmente, a un trabajo sobre la fotografía que llamara 'La Cámara lúcida' (1989)-, da cuenta del proceso afectivo y, por ende, personal -subjetivo- que envuelve y cruza, la concepción e interpretación de una imagen.

Y esto el teórico galo, lo sugería a través del propio corpus elegido -imágenes familiares, especialmente una fotografía de su madre que no muestra, instalando el deseo de 'mirar', de conocer y hacer nuestro ese mundo que nos es velado, pero que va tomando vida en las palabras del semiólogo, las que apelan a ese universo afectivo que nos permite completar -pienso- esas imágenes tan íntimas por las lecturas elegidas para interpretarlas.¹¹⁴

Tal parece que el poder de fabulación de las imágenes (en este caso fotográficas o congeladas sobre una superficie de celulosa), para Barthes es un asunto que se alza en otras plataformas solidarias, más allá de lo que a primera vista se nos hace entender como imagen ya dada y, en apariencias, objetivable. Para dar a entender los sentidos que

¹¹⁴ 'Pues yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido; pero una voz importuna (la voz de la ciencia) me decía entonces con tono severo: 'vuelve a la fotografía. Lo que vez ahí y que te hace sufrir está comprendido en la categoría de 'fotografías de aficionados', sobre la que ha tratado un equipo de sociólogos: no es más que la huella de un protocolo social de integración destinado a sacar a flote a la familia, etc.' Sin embargo, yo persistía: otra voz, la más fuerte, me impulsaba a negar el comentario sociológico; frente a ciertas fotos yo deseaba ser salvaje, inculto. Así iba yo, no osando reducir las innumerables fotos del mundo, ni tampoco hacer extensivas algunas de las mías a toda la fotografía: en resumen, que me encontraba en un callejón sin salida y puede decirse que 'científicamente' solo y desarmado". 'La Cámara Lúcida', Roland Barthes Editorial Paidós, Barcelona, 1989. Págs. 35-36.

éstas confabulan, se vale de un más que simple diálogo entre un Kafka y un Janouch: “En el fondo -o en el límite- para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. ‘La condición previa de la imagen es la vista’, decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: ‘Fotografiamos para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos. La fotografía debe ser silenciosa (hay fotos estruendosas, no me gustan): no se trata de una cuestión de ‘discreción’, sino de música. La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio).¹¹⁵

La idea entonces, sería aprehender ‘las’ imágenes con los sentidos del afecto. Donde la fotografía nos permitiría mostrar La Realidad (no la homogeneidad, proponemos), que es, precisamente, el cúmulo de acciones y de realidades (heterogéneas) que cohabitan en el devenir. Entonces, ¿qué vemos cuando vemos? Sin lugar a dudas, lo que vemos está mediatizado por una edición que sobreviene de nuestro ‘mundo posible’, al que Barthes llamó ‘emoción impulsada racionalmente por una cultura moral y política’.¹¹⁶

¹¹⁵ Roland Barthes, ‘La Cámara Lúcida’, Editorial Paidós, Barcelona, 1989. Página 104. .

¹¹⁶ Barthes dirá: “Valía más, de una vez por todas, convertir en razón mi protesta de singularidad, e intentar hacer de ‘la antigua soberanía del yo’ (Nietzsche) un principio heurístico.” Op. Cit. Y agregará: “A todo esto hay que agregar la presencia de este observador que es un sujeto. Éste debemos diseccionarlo puesto que es a través del receptor (acto comunicativo) que se completa y se arma ‘la imagen’ (mensaje). Entonces. ¿Cómo es este yo que interpreta?”. Roland Barthes.

Capítulo V: Reflexiones

I.

Imagen, Realidad, Memoria e Identidad

Ante todo está la imagen como signo de lo ocurrido, como una huella en el espacio y en el tiempo, como una burbuja que encapsula (que acota y que guarda) historias de lo nacional, de lo familiar, lo cotidiano, lo afectivo, lo social, que cifran ámbitos definitivamente identitarios.

Al observar y al estudiar este cúmulo de films que he catalogado como “documentales políticos” (no sólo por su carácter de evidente comunicación de propaganda, sino por los sentidos ideológicos que sugieren y despiertan), siento que, si bien, muchas veces el propio realizador los confeccionó de una manera un tanto instintiva, como lo reconocerían los mismos artífices de uno de los grandes iconos de este género en Latinoamérica: ‘La Batalla de Chile’, Patricio Guzmán (director) y Pedro Chaskel (montajista); fue, sin lugar a dudas, ese mismo instinto el que determinó la “urgencia” de dejar registro de las cosas que sucedían, de lo que podemos llamar la “pequeña historia”, que muchas veces (y mediatizadas por la distancia) observamos esencial e inserta definitivamente como parte del “gran relato”.

Pero, precisamente, su lugar en la Historia (así, con mayúsculas) se viene a comprender como inscripción del sentido, a cabalidad, cuando existe una mediación de tiempo. Porque la relevancia de los hechos, del ‘acontecimiento’, nunca es contemporáneo a su ‘acaecimiento’.

“Podremos sufrir o ser parte del acontecimiento histórico, pero lo que confiere a éste su significación supone, como mínimo, la pérdida de actualidad, la caída en olvido de la trama contingente, hecha de pormenores domésticos y particulares, en que tuvo lugar el percance. Es sobre la base de una pérdida, y de la pérdida de actualidad de esa pérdida –

a la distancia de su conmoción-, que podremos objetivar, mirar a distancia, pensar en lo que pasó y en lo que nos pasó”, reflexiona Carlos Pérez Villalobos¹¹⁷.

Y es que pareciera que la historia sólo es una marca de la versión gloriosa de los hechos (la de los vencedores) y “no puede menos que sobreactuar los hechos en términos sublimatorios, para el espectro crítico, en cambio, la actualidad de los hechos es siempre farsesca”¹¹⁸. Como el comediógrafo, el crítico pone al descubierto que la escena de la historia y su sujeto es el resultado de un trabajo de edición: rehaciendo el trabajo de borraduras que toda inscripción, que toda puesta en forma del sentido, que toda narrativa o relato, supone, deja a la vista la trama doméstica y contingente que construye la sustancia de los hechos (destruye la ilusión de la investidura y el emperador queda expuesto en su grosera desnudez).

Es así como clasifico a éstos textos cinematográficos: como imágenes parias, alternas de todo discurso oficial, como huellas, fragmentos, borraduras y fantasmas que han circulado en la esfera de lo marginal, bajo esa línea de lo establecido que sugiere la misma existencia que dejaban entrever las películas en su discurso de lo polar, de una coexistencia de dos mundos (uno legitimado y otro velado), que pareciera que conviven hasta el día de hoy según nos delatan las transmisiones de las pequeñas y grandes pantallas de los medios de comunicación (especialmente por su omisión).

No es casual, pienso (más allá de la precariedad de financiamiento para hacer films de largo aliento y centimetraje), que la elección del soporte haya sido la del documental para consignar estos hechos de “emergencia”. Creo que el documental viene impensadamente a corroborar de una manera doble, ese sentimiento de lo no oficial. Ya que del mismo modo las historias delatadas a través de este especial ‘recipiente’ señalan un discurso, una ideología subalterna; este medio (género documental) a lo largo de la historia (salvo las primeras realizaciones que inevitablemente denotaron un carácter documental), ha

¹¹⁷ Carlos Pérez Villalobos, “La edición de la Memoria; *La Batalla de Chile, La memoria Obstinada y el caso Pinochet*”, en *Pensar en/la Postdictadura*, Nelly Richard, Alberto Moreiras (Eds.), Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001. Pág. 301.

¹¹⁸ Op. Cit. Pág. 301.

sido considerado un género paria dentro de la industria, ya que no apela a esa finalidad primera que se concibiera como esencia de la industria cinematográfica: la diversión, con sus consecuentes réditos económicos.

Y es que pareciera que los vocablos, cine y liberación, se conjugaran en una ferviente estrategia que las voces subalternas han encontrado para mostrar esa imagen opacada por el discurso dominante. Sí, pareciera que fuera una argucia robada al arte para instalar un tema que es muy latinoamericano: La conquista y la colonización. Pienso en las palabras de Carlos Flores, quien reconocía al trabajo del cine documental chileno, a su imagen, como lo más característico, identitario, de nuestro pueblo. Porque lo 'otro', el otro cine, es arte de imitación. Es la secuencia de los pasos de un modelo que apela esencialmente a la diversión y a un pensar (nos) a través de los conceptos y ética extranjera que, sin lugar a dudas, es la dominadora de los discursos de bienestar, con sus celebrados paradigmas de modernidad y progreso.

Y este documental chileno, hijo de los movimientos latinoamericanos (especialmente los de la década del sesenta), que apelaban a la instalación de un nuevo lenguaje y de nuevas temáticas (léase localistas en cuanto a interpretación de mundos, o por lo menos que instalen la duda misma de nuestra propia definición), instaban de sobre manera a la realización de un trabajo que fuera más allá de lo que conocíamos como la propuesta oficial y establecida que el lenguaje cinematográfico nos inspiraba y construía. Pues, se entendía a toda forma imitativa como principal eje generador de la ausencia, escamoteador de la imagen (es) de nuestro verdadero rostro como sujetos cifrados 'en' y 'desde' nuestra particular historia y cultura.

Y lo que estas imágenes nos develan, parecieran decir, es que lo que define a la identidad latinoamericana es la histórica lucha de los oprimidos contra los dominantes. Y como ya lo dijera Glauber Rocha, padre del movimiento del Cinema Novo, en su manifiesto de la 'Estética de la Violencia': la cultura del hambre, no es sino que un síntoma alarmante de la pobreza en que el continente latinoamericano bulle. Y esta pobreza social no es, sino que el símbolo mismo de la ausencia de su sociedad.

Pero este rostro borrado por el *tecnicolor* del espectáculo y de sociedades panzonas por el exceso de bienestar, es invertido por la laboriosa, antropológica y arqueológica labor que el realizador tercermundista va generando. Éste realiza una construcción a partir de la demolición misma del corpus cultural que lo define. ¿No vemos acaso a Guzmán y a todos los documentalistas que el representa escarbando en ese mar inmenso de lo acaecido en búsqueda de esos retazos que le permitan hilvanar esa historia entre paréntesis, la tachada?

Pese a este velo, pese al lento trabajo de pescador que articulan los intelectuales y artistas, estas imágenes son el símbolo de una huella que no ha querido borrarse, y que marcha bajo esa cuerda que enjuicia lo 'verdadero', y que por lo mismo señala que el pasado reciente no ha sido 'editado' y, por lo mismo, clausurado en esta esfera del olvido social.

Y es ahí donde surge la memoria de la imagen como grito casi silencioso que enjuicia la oficialidad del discurso imperante. Porque este pasado "de violencia dejó a los actores del conflicto sin la posibilidad de reconocerse como sujetos de la historia ni como sujetos con historia (s)", argumenta Nelly Richad respecto de nuestro pasado reciente.¹¹⁹ Que pareciera verificarse en nuestra historia como continente negado.

En este entendido, resultan absolutamente comprensibles los testimonios de los films, especialmente los realizados con posterioridad al Golpe de Estado. Donde la materia prima de las películas es definitivamente rearmar este puzzle medio borroso que ha ido creciendo en su opacidad según pasan los años. Asimismo, la instalación tanto del título como de los ejes de sentido que articula Patricio Guzmán en su obra que lo delata en su vuelta al país con una 'Memoria Obstinada' es, sin lugar a dudas, la necesidad de reconstrucción, de volver a realizar un montaje (aunque ahora contenido con la distancia de observación) con los restos de lo que fuera esa nave soñadora y naufraga. Pero ¿qué

¹¹⁹ Con motivo del 11 de septiembre. Notas sobre 'La Memoria Obstinada' de Patricio Guzmán, en Revista Crítica Cultural N°15, Pág. 55.

es la memoria?, se pregunta inquisidoramente. ¿Qué es el recuerdo?, interpela a los sobrevivientes.

Una gran duda que moviliza el presente en un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen nuevos sucesos y comprensiones. Porque acá la obra actúa como médium, donde ésta es necesariamente colectiva en su desmitificación del poder del enemigo y, a la vez, afirmativa de su propia ética que es vehiculizada en esta especial estética que violenta a través de la memoria, con su demanda del hombre nuevo. Figura que, no obstante, es la clásica búsqueda del hombre por el hombre para instalarse como un sujeto (agente activo) de su (la) historia.

II.

¿El cine documental filma la realidad?

Muchas veces rechazado por aburrido y confundido con programas de televisión, el documental es una modalidad de hacer cine, de dejar plasmada en imágenes una diversidad de mundos ya fueren estos exóticos, deportivos, de animales, de naturaleza, sobre personajes, sobre ciudades, sobre acontecimientos, o bien, sobre procesos sociales; el documental, a fin de cuentas, es un recipiente que acomoda a muchos realizadores que plasman a través de él sus inquietudes e interrogantes.

Pero el documental pareciera ir más lejos de todo esto. Pues es en él donde se cifran muchas de las discusiones éticas y estéticas que suelen asociarse con el cine: la relación con la 'realidad' de lo filmado, con esa decisión moral que implica cada temática filmada, su construcción de lenguaje, esa histórica asociación con la propaganda, y sus 'históricas' diferencias con lo que se entiende por ficción.

¿El documental filma lo real, la realidad? Pienso en las palabras de Patricio Guzmán, quien señalara que luego del Psicoanálisis y la Teoría de la Relatividad, y del pensamiento lacaneano "pienso donde no estoy", la vocación del documental abrazó con

más claridad que la objetividad del testimonio se hacía dudosa. Pues se va hablando, se va construyendo a partir de 'objetividades' y no ya de una sola única e inmanente objetividad.

"Actualmente, el realizador no recolecta información para divulgarla, sino que crea dispositivos (estrategias que sostiene los desplazamientos del narrador) que le permiten iluminar la realidad que ha elegido para desarrollar su obra", dice Guzmán en "Dispositivos de La Memoria Obstinada".

Y son, precisamente, esas relaciones las que nos van abriendo ese juego de lo verídico. Donde la realidad es esa cosa oculta que no habíamos visto (momento velado) y que en la pantalla es mostrada como si se repitiera eternamente.

Pero, este proceso de duda, de la duda cinematográfica, siempre ha estado instalada en el relato del cine. Porque el temor, el temor de espejarnos en una imagen en movimiento (la que pareciera viva), lo que ha articulado desde los inicios del cine y de la primera experiencia cinematográfica de los hermanos Lumiere, cuando esa proyección de un tren llegando a la estación, provocó conmoción y miedo (que entendemos es ese miedo a la representación), lo que nos ha basculado es esta doble inquietud que señala el documental en cuanto a 'desenmarañarnos' nuestra historia, y su visión no oficialista de las cosas, de la realidad.

Por eso es que podemos considerar al cine como una de las artes más políticas. Justamente porque es arte de puesta en escena y sabe poner en evidencia las puestas en escena de los poderes dominantes, y de los sometidos en un constante y rítmico baile de polos que autorequiere para su existencia. Esto me lleva a pensar en el mítico "Venceremos" de Pedro Chaskel (1970), donde sólo bastaba la enunciación de las escenografías para comprender la real dimensión ideológica subyacente. Es el rostro, la estética de la política, lo que se delata en un sincopado ritmo de edición coronado por una música que igualmente nos devela el ángulo de obturación del realizador.

Sin lugar a dudas que el documental es más que filmar a personas mirando de frente a la cámara. Esto me hace recordar una conversación con la documentalista Carmen Luz

Parot quien me hacía ver su 'urgencia de consignar antes que las cosas desaparezcan'. Porque el documental pudiera ser un género que filma a la muerte, dirá Bill Nichols en "La Representación de la Realidad"¹²⁰. Todo documental, pienso, quizá exista para recuperar, para sacar a la superficie aquello no superficial que estuvo arrumbado. Ésta sería la verdadera vocación del documental, destapar ese espacio velado (dado por muerto) que no se muestra por su capacidad de concitar sorpresa y terror. Tal vez, por eso la imagen del documental es tan inestable, porque muestra aquella verdad que es develada iluminando de otra manera los hechos.

Posiblemente es ese punto que logra mostrarnos todos los puntos del universo y que nos deja desnudos y sin más capacidad de asombro ante esta evidencia. Por eso nuestra mente opera con el olvido, con su porosidad de olvido, para no caer en la cuenta, en ese *Aleph* del que hablara Borges iluminando el enigma de nuestra realidad, porque a veces es mejor 'trabajar con las noches de insomnio para instalar nuevamente el olvido'.

¹²⁰ Editorial Paidós, Barcelona, 1997.

Capítulo VI: Bibliografía.

- Jean Louis Comolli. Medios Audiovisuales. Ontología, Historia y Praxis. Libros del Rojas, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- Eric Barnouw. "El Documental: Historia y Estilos". Editorial Gedisa, Barcelona, 1998.
- Patricio Guzmán. "Dispositivos Narrativos del Documental: La Memoria Obstinada".
- Nelly Richard. 'La Insubordinación de los Signos'. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1994.

Nelly Richard, Alberto Moreiras (Eds.), Pensar en/la Postdictadura, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001.

- Sol Serrano. Crisis y Renovación en Chile 1970-1990. Historias Recuperadas: Aspectos del arte contemporáneo en Chile desde 1982. Centro Latino de Ate y Cultura, Rutgers, Universidad del Estado de Nueva Jersey.
- Bill Nichols. "La Representación de la Realidad", Editorial Paidós, Barcelona, 1997.
- Carlos Pérez Villalobos. "La edición de la Memoria; *La Batalla de Chile, La memoria Obstinada y el caso Pinochet*", en Pensar en/la Postdictadura, Nelly Richard, Alberto Moreiras (Eds.), Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001.
- Revista Crítica Cultural N°15 y 18.
- "Jean- Luc Godard y el Grupo Dziga – Vertov: Un Nuevo Cine Político". Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.

- Walter Benjamin. *Tesis de filosofía de la historia, Discursos interrumpidos I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid. Taurus. 1973.
- En La cultura de la memoria: medios, política y amnesia. En Revista de Crítica Cultural N° 18. 1999.
- Boletín electrónico N° 3. Edición especial, noviembre 2003. Consejo de la Cultura.
- Peter Burke, *Formas de la historia cultural*, Editorial Alianza, Madrid, 2000. P.216.
- Isabel Torres Dujisin, *Historia de las mentalidades: concepto y método*. Documento de trabajo FLACSO, Santiago de Chile. 1985.
- Michell Vovelle. *Ideologías y mentalidades*. Editorial Ariel, 1958.
- Rolando Mellafe, *La identidad histórica chilena en Jornadas de Cultura Nacional*, Universidad de Chile, 1985.
- Jacques Le Goff y Pierre Nola (editores), *Historia social e ideología de las sociedades en, hacer la historia*, V.I, Editorial Laia, 1978. P.157.
- Peter Burke, *Formas de historia cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- 'Historia de las mentalidades', Homenaje a Georges Duby. Departamento de Ciencias Históricas, facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 2000.
- Boletín Cultural y Bibliográfico. Banco de la República (Bogotá). 1987. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. Volumen 22 en ensayo titulado 'Entre la Historia y el Cine'.

- Marc Ferro, Cine e Historia. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1980.
- Roland Barthes, 'La Cámara Lúcida', Editorial Paidós, Barcelona, 1989.
- Hall, Stuart. "Aidentidade Cultural Na Post-Modernidade. DP & S.A Editora, Río de Janeiro, 1997.
- Edgard Morin, 'La noción de sujeto', en "Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad", Dora Fried Schmitman (compiladora). Editorial Paidós, Buenos Aires, 1994.
- Rafael Echeverría, La Ontología del lenguaje. Ediciones Dolmen, Santiago, 1994.
- Paul Watzlawick, La Realidad Inventada. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.
- Sigmund Freud. "*Lo Siniestro*", Editorial López Crespo, Buenos Aires, 1978.
 "*Duelo y melancolía*", en Obras Completas Vol. 14, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1985.
- Jean_Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
- Joaquín Romanguera y Homero Alsina (Eds.), Textos y manifiestos del cine, Editorial Cátedra, Madrid, 1989.
- Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro (coordinadores), Historia General del Cine Vol. X. Estados Unidos (1955-1975) América latina, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.

Filmografía.

- **“No nos Trancaran el paso”** (Guillermo Cahn, 1971).
- **“Casa o Mierda”** (1970, Guillermo Cahn, Carlos Flores y Samuel Carvajal).
- **“Unos pocos Caracoles”** (Luis Alberto Sanz, 1973).
- **“Descomedidos y Chascones”**, (Carlos Flores, 1970).
- **“Cuando Despierta el Pueblo”** (sep 1972, may 1973, Dirección colectiva, Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile).
- **“Venceremos”** (Pedro Chaskel, 1970).
- **“No es hora de llorar”**, (Pedro Chaskel, Luis Alberto Sanz, 1971).
- **“Pintando con el Pueblo”**, (Leonardo Céspedes, 1971. Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile).
- **“Compañero Presidente”** (Miguel Littín. Una película realizada por los trabajadores de Chile Films, 1971).
- **“Voto + Fusil”**, de Helvio Soto (1971).
- **“Cuando Despierta el Pueblo”** (sep 1972, may 1973, Dirección colectiva, Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile).

- **“La Batalla de Chile, La lucha de un pueblo sin armas”**, (Patricio Guzmán, 1975).
- **“Chile ¿Hasta Cuándo?”**, (David Bradbury, 1986).
- **“No Olvidar”**, (Del Departamento de Comunicaciones y de Regiones de la Comisión Chilena de Derechos Humanos, 1986).
- **“Pececitos de Niños: Niños torturados en Chile bajo el Régimen Militar”**, (Colectivo América. Programa de la serie ‘Efectos de la Tortura en Chile’, Comisión Nacional Contra la Tortura).
- **“Cien niños esperando un tren”**, (Ignacio Agüero, 1986-1988).
- **“Correcto”**, (Orlando Lübbert, 1993).
- **“11 de septiembre de 1973”**, (Marcelo Ferrari, 1993).
- **“Nombres”**, (Germán Liñeros, 1999).
- **“Imágenes de una dictadura”**, (Patricio Henríquez, 1999).
- **“Patio 29”**, (Esteban Larraín, 1999).
- **“Fernando ha vuelto”**, (Silvio Caiozzi, 1998).
- **“La Flaca Alejandra, vidas y muertes de una mujer chilena”**, (Carmen Castillo, 1994).
- **“La Memoria Obstínada”**, (Patricio Guzmán, 1997).

- **“Estadio Nacional”**, (Carmen Luz Parot, 2001).
- **“El Caso Pinochet”**, (Patricio Guzmán, 2001).
- **“I Love Pinochet”** (Marcela Said, 2002).
- **“Actores Secundarios”** (Pachi Bustos y 2004).
- **“Allende”** (Patricio Guzmán, 2005).

Filmografía Anexa:

- **“La Expropiación”**, (Raúl Ruiz, 1971).
- **“Cine Chileno de los Ochenta”**, (Claudia Gacitúa).
- **“Nanook, El esquimal”**, (Robert J. Flaherty, 1920).
- **“La Hora de los Hornos”**, (Fernando Solanas, 1968).
- **“Barravento”**, (Glauber Rocha, 1962).
- **“Deus e o Diabolo na Terra do Sol”**, (Glauber Rocha, 1963).
- **“Memorias del Subdesarrollo”**, (Tomás Gutiérrez Alea, 1968).