

LA FILMOGRAFÍA DE PATRICIO GUZMÁN: UN MAPA RUTERO PARA ENCONTRAR NUESTRA IDENTIDAD MEDIANTE LA MEMORIA

POR CLAUDIA BOSSAY

Patricio Guzmán's Filmography: A Roadmap for Finding Our Identity Through Memory

Resumen

La cinematografía de Patricio Guzmán abarca desde cortos de escuela a una de las trilogías de documental político más importantes de la historia. Con una mirada que reflexiona ampliamente sobre los devenires de la memoria sobre la Unidad Popular y su sueño político, y cómo se ha lidiado en el país con la memoria de la crueldad del exterminio político. En su filmografía se destacan otros momentos de brutal choque de culturas e ideologías, como el proceso de la conquista en Latinoamérica. Sus obras reflexionan sobre la resistencia de pueblos originarios en distintas partes del continente. Su filmografía es internacional tanto en relación con los lugares donde filma y crea las obras, así como por su recepción. Este artículo analiza los contenidos e historia de la filmografía de Guzmán, y se explora cómo las preguntas y testimonios entregados van marcando un mapa rutero para explorar la identidad de los habitantes del territorio de Chile, pero también los de otros lugares donde se ha asesinado a personas que defendieron el deseo de un mejor vivir, más digno, más justo.

Palabras Claves: memoria, documental político, Chile, Guzmán, archivo

Abstract

Patricio Guzmán's filmography ranges from school shorts to one of the most important political documentary trilogies in history. With a point of view that reflects widely on the future of memory about the Popular Unity and its political dream, as the country has dealt with the memory of the cruelty of political extermination. Other moments of brutal clashes of cultures and ideologies stand out in his filmography, such as the process of conquest in Latin America. His works reflect on the resistance of indigenous peoples in different

parts of the continent. He has an international body of work; this is in regard to the places of creation and exhibition. This article explores the contents and history of Guzmán's filmography, exploring how the questions and testimonies provided mark a road map to explore the identity of the inhabitants of the territory of Chile, but also those of other places where people who defended the desire for a better, more dignified, more just life have been systematically (murdered, eliminated).

Key words: memory, documentary political, Chile, Guzmán, archive

Patricio Guzmán nació en 1941 y estudió muchas carreras, aunque no las terminó todas. Su necesidad de seguir aprendiendo, explorando y moviéndose, se refleja en el increíble recorrido que representa su amplia filmografía. Con más de veinte largometrajes, en su mayoría documentales -aunque ocasionalmente aparecen algunas ficciones-, y múltiples cortometrajes adicionales, su trayectoria fílmica es compleja, épica y, a veces, simplemente aleccionadora. Como comentó el director de cine cubano Julio García Espinosa en 1977, las películas de Guzmán "invitan a reflexionar a todos los que están empeñados en lograr profundos cambios en aquellas estructuras que impiden el desarrollo de un país." (1977: 16) Esto todavía es cierto hoy, casi cuatro trilogías después de este comentario basado en *La batalla de Chile*. La filmografía de Guzmán es una invitación a reflexionar sobre la fuerza gravitacional del pasado, sus narraciones y disposiciones. La memoria, la justicia y la dignidad se posicionan como una brújula moral para navegar por los dominios de la historia y la identidad.

Las primeras películas de Guzmán y su inmersión en la Unidad Popular

En 1971, Patricio Guzmán decidió regresar a Chile desde España, donde recientemente había terminado sus estudios de dirección cinematográfica en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid.¹ A su llegada, comenzó a trabajar en la compañía cinematográfica semi estatal Chile Films, donde se le encargó dirigir un largometraje de ficción sobre Manuel Rodríguez, reconocido guerrillero revolucionario, que tuvo un rol esencial durante la independencia chilena de España en 1810. Este filme nunca se realizó; la imperativa realidad y el inédito presente volvieron innecesaria esta ficción histórica o, al menos, no prioritaria. Como Guzmán ha afirmado, "los hechos reales sobrepasan cualquier argumento artístico y la realidad ha adquirido una épica imposible de reconstruir" (Guzmán en Ruffinelli 2008: 57).

Antes de partir a España, Guzmán había sido parte del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile (EAC), donde llegó después de que su director, Rafael Sánchez -renombrado sacerdote católico, hábil técnico y director de cine, además de estimado profesor- lo invitara a participar en el programa como asistente tras ver unos cortometrajes

1. Esta escuela se fundó en 1947 durante la dictadura franquista. Fue cerrada en 1976, y su programa y funciones se delegaron a la Facultad de Ciencias de la Universidad Complutense de Madrid.

que había hecho con unos amigos en 8 milímetros.² Mientras asistía y aprendía en este importante programa, Guzmán también estudió historia y geografía y filosofía en otra universidad, aunque no terminó ninguno de los programas. A mediados de los años sesenta, bajo la tutela de Sánchez, realizó otros dos cortometrajes: *Viva la libertad* (1965) y *Electroshow* (1966). El primero era una animación de montaje dibujada por Guzmán que abordaba la opresión del hombre por la vida moderna y la violencia heredada de un sistema injusto. Por otro lado, *Electroshow* también era un filme de montaje, pero mucho más cercano a *Now!* (Santiago Álvarez, 1965), es decir, un cortometraje experimental en el que la música organizaba el montaje de fotografías fijas intervenidas con intertítulos. El guión fue escrito con Eduardo Stagnaro, quien también trabajó en el montaje. Esta es la película más temprana que se conserva de Guzmán.³ *Electroshow* realizaba un análisis casi instintivo de la contradicción entre consumismo y opulencia y la extrema pobreza existente en Chile. Fotografías de revistas estadounidenses antiguas ayudaban a explorar el torbellino de la modernidad mediante la sátira de anuncios mostrados en televisores, una real novedad en ese tiempo en Chile. El cortometraje experimental de escuela obtuvo premios en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1966 (Chile), un festival que con el tiempo se convertiría en un elemento clave de la conformación del movimiento del nuevo cine latinoamericano, así como también exhibido en el Festival de Cortometraje de Bilbao, España. Guzmán ha señalado que fue “un producto bien intencionado a la vez que algo ingenuo” (Ruffinelli, 2008: 25).

Se puede percibir una cierta angustia social en estos filmes tempranos. En la década de 1960, Chile estableció una reforma educacional, una forma leve de nacionalización del cobre -uno de los principales recursos naturales del país- y una incipiente reforma agraria bajo un gobierno demócrata cristiano,⁴ pero estas mejoras resultaron ser insuficientes para satisfacer las demandas sociales de igualdad. Finalmente, diversos actores sociales, organizaciones comunitarias de larga data y años de campañas políticas permitieron que Salvador Allende se convirtiera en el primer presidente socialista elegido democráticamente. La Unidad Popular (UP), la coalición gubernamental de Allende, propuso una serie de reformas que promovían una transición pacífica al socialismo. Estas incluían nacionalizar fuentes básicas de riqueza en manos de empresas extranjeras y monopolios internos, como diversos recursos naturales -particularmente la minería-, y la expropiación de latifundios, o importantes industrias. La UP también impulsó mejoras en seguridad social, salud pública, soluciones de vivienda, igualdad de género y la ampliación de los derechos de los sindicatos.

2. Lamentablemente estas películas se perdieron, pero fueron descritas por Guzmán como “muy artesanales” (Ruffinelli 2008: 24).

3. Para acceder al filme, visite el archivo digital audiovisual de la Universidad Católica de Chile <http://archivofilmico.uc.cl/archivo/electro-show/>

4. Fundado en 1957, la Democracia Cristiana es un partido político que suele encontrarse a la centro-izquierda del espectro político, aunque la gran parte de sus partidarios se oponía a la UP. Eventualmente, tuvo un rol importante en el retorno a la democracia.

Durante los años de la UP (1970-1973), el cine y otras expresiones artísticas apoyaron al gobierno y aspiraban a contribuir a desarrollar un *nuevo hombre*: empoderado, descolonizado y socialista. El cine se percibía como una herramienta política que podía ayudar a preparar el camino para los años revolucionarios venideros y se utilizaba como uno de los principales canales de distribución de los ideales y logros del gobierno de Allende.⁵ Esta percepción del cine se teorizó en todo el continente latinoamericano en diversos manifiestos que se han convertido en la base teórica del movimiento del nuevo cine latinoamericano, como *Estética del hambre* (1965, Brasil) de Glauber Rocha, donde el hambre constituye un elemento esencial de América Latina, entendida en “su sentido literal -precariedad, desnutrición, pobreza- y metafórico como búsqueda de reconocimiento, ansia e imposibilidad de desarrollo” (Del Valle 2014: 231) y *Por un cine imperfecto* (Cuba) de Julio García Espinosa, publicado en 1970 en la revista de cine peruana *Hablemos de cine* (1965-1985). Este manifiesto proponía dejar de intentar imitar la “perfección” técnica de las películas de Hollywood. Lo que realmente consolidaba al movimiento era el sentimiento común de impaciencia y novedad, de urgencia creativa y revolucionaria compartido por una generación de cineastas: una noción que aparece en este manifiesto y ayudó a consolidar la afiliación de sus miembros al nuevo cine latinoamericano (Del Valle, 2014: 157).

Podría argumentarse que el manifiesto más influyente para Guzmán fue *Hacia un tercer cine* (Argentina), escrito a fines de los sesenta por los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino, miembros del colectivo Grupo Cine Liberación, y publicado en 1969 en la revista de cine *Tricontinental* por la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL). Getino y Solanas plantean que el cine podría dividirse en relaciones artístico-económicas. El primer cine es ejemplificado en Hollywood y su infraestructura de producción y distribución. El segundo cine constituye la primera oposición sólida a Hollywood y otras industrias de esa índole, con la teoría de autor y el cine arte ejemplificados por el neorrealismo o la *nouvelle vague*. Ellos proponen el surgimiento de un tercer cine, contextualizando su propuesta al reafirmar la existencia de un movimiento de liberación global donde los protagonistas son “las masas revolucionadas” y sugieren que en Latinoamérica enuncian cómo “la fachada de la democracia burguesa” comenzaba a derrumbarse. El manifiesto señala que, si la gente es capaz de protestar y exigir nuevos futuros, también debe hacerlo el cine, argumentando que debería haber cine revolucionario incluso en estados donde no hay revolución. Por lo tanto, *Hacia un tercer cine* expone la noción del cine como el “que supera con creces cualquier otro instrumento de comunicación” (todas las citas del manifiesto en Chanan 1983). Por eso, debe dejar de ser un objeto de consumo y convertirse en una herramienta descolonizadora, en un comunicador de conocimiento, un detonador de conciencias, un generador de acciones. Se consideraba que el cine revolucionario debe anteceder a la revolución, cimentar su camino y luego ayudar a mantener su ethos. Para lograr esto, se debe cuestionar la relación intrínseca entre neoliberalismo de producción, distribución y exhibición.

5. Ejemplos de estas películas son *El derecho al descanso* (Adolfo Silva González, 1970) y *Creación popular* (Dunav Kuzmanic, 1971), *Pintando con el pueblo* (Leonardo Céspedes, 1971) *Compañero Presidente* (Miguel Littin, 1971), entre otras.

En 1971, a su regreso a Chile, Guzmán comenzó a interactuar con los cineastas de la UP. Si bien no participó en la redacción del manifiesto fílmico chileno *Cineastas de la Unidad Popular* (1970, Chile),⁶ llegó a dirigir la sección de documentales de Chile Films. Como cineasta, continuó siguiendo los principios del tercer cine mientras dirigía talleres de documental en la misma institución, que se enfocaban en el cine de testimonio y temas contemporáneos a la vez que rescataban valores históricos (Ruffenelli 2008: 54), temas mencionados en los manifiestos del nuevo cine latinoamericano. Fue en Chile Films que Guzmán pasó de la ficción al documental. Aquí, dirigió *Primer año* (1971) y *La respuesta de octubre* (1972). Estas películas estaban estructuradas con diálogos como tercer cine, fue un cine militante. Para la realización de *Primer año* se reunió un equipo de personas: Antonio Ríos como Dirección de fotografía, en cámara trabajaron Jorge Müller y Pablo Perelman entre otros camarógrafos más, también participó Carlos Piaggio, en el montaje, además de otros importantes nombres de la cinematografía nacional. Se llamaron Equipo Primer Año. *La respuesta de octubre* fue creada por Leutén Rojas como productor, Federico Elton e la dirección de fotografía Jorge Müller, Equipo Segundo Año. Esto es significativo porque estas obras fueron estudios sobre las formas de filmar la situación política y social en los términos estéticos y técnicos correctos que Guzmán quería, pero también con el punto de vista requerido para poder registrar una realidad tan históricamente trascendente como la de Chile durante el gobierno de Salvador Allende. En la trilogía volverían a trabajar junto Guzmán, Jorge Müller Silva. Estas películas se exhibieron en espacios comerciales de exhibición, por lo tanto, pudieron llegar a un gran público. Así, las películas de los equipos Primer, Segundo y Tercer Año, además de las de Guzmán, engloban las posibilidades del tercer cine desde el registro experimental al directo y la filmación dentro de un grupo que operaba como colectivo.

Primer año fue creada bajo el alero de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, y trata sobre las victorias y desafíos a los que se enfrenta el primer año de gobierno de la UP. Entre los desafíos resaltan el asesinato a Pérez Zujovic a manos de la Vanguardia armada del pueblo, a quienes Guzmán describe como sin “afinidad con el gobierno”. Entre las victorias se muestra el nivel de organización de los empleados de la empresa textil Yarur y a lo que se tenían que enfrentar antes de la toma de la fábrica, como hacer juramento a una calavera. Se puede ver también en las opiniones de personas Mapuche en apoyo con el gobierno popular, así como las grandes masas celebrando el primer año de gobierno, junto con una interesante entrevista a Fidel Castro que con humor vincula a los pueblos chilenos y cubanos.

Más de veinte películas fueron registradas por chilenos antes del golpe, una decena más terminadas por chilenos durante los primeros años en el exilio, y varias otras fueron registradas por extranjeros. Todas compartían una tremenda habilidad para valorar y destacar su propio presente a través del cine. Cortometrajes, documentales y películas de ficción sobre la

6. Este manifiesto se ha descrito como ausente del canon de manifiestos latinoamericanos, además de lleno de ausencias tales como la definición de sus principales conceptos (como lo hace el resto de los manifiestos). Esto solo puede entenderse mediante un análisis de la política de la UP, lo que lo vuelve un manifiesto que no es autónomo. Para un mayor análisis (Palacios 2013: 127-136).

vida cotidiana durante la UP, el empoderamiento de la ciudadanía y las ya evidentes divisiones en la izquierda, surgían por todas partes. *Primer año*, *La respuesta de octubre* e incluso *La batalla de Chile* son tres entre muchas otras películas que registraron y re-imaginaron este periodo. El cual puede ser caracterizado por poseer un “efecto de híper-registro”, lo que facilitó que, por ejemplo, múltiples cámaras estuvieran listas antes del bombardeo del Palacio de La Moneda, el 11 de septiembre de 1973, para filmar el golpe civil militar desde diferentes medios y puntos de vista (Bossay, 2014). Este evento marcó el golpe de Estado y el comienzo de una dictadura de 17 años. Estas imágenes se han vuelto parte de las imágenes del mundo, un patrimonio para todos. Las más significativas fueron registradas por el equipo alemán dirigido por Walter Heynowski y Gerhard Scheumann,⁷ así como el registro de los aviones de Peter Chaskel, incluidas en *La batalla de Chile*, y que montadas juntas por el propio Chaskel “genera[n] probablemente una de las secuencias más icónicas en las representaciones del golpe de Estado” (Campos 2021).

La batalla de Chile

Con sus tres partes “La insurrección de la burguesía” (1975), “El golpe de Estado” (1976) y “El poder popular” (1979)-, *La batalla de Chile* se considera un documental político altamente significativo en la historia del cine mundial.⁸ La considerable cantidad de metraje, las hipnotizantes entrevistas, la narración perspicaz y la fluida edición revelan las aspiraciones y organización del pueblo chileno, además de la fuerza brutal de la oligarquía. La trilogía muestra un Chile que ha desaparecido, y a pesar de todos los esfuerzos realizados por la dictadura para silenciar estos recuerdos, también constituye una resistencia al olvido. Tomando estos elementos en consideración, referirse a la trilogía no es una tarea fácil debido a los innumerables elementos de análisis que podrían sacarse a la luz. No obstante, los siguientes párrafos destacan algunos de los aspectos más significativos de estas películas.

El título completo de la trilogía es *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (en lo sucesivo, denominada *La batalla*), y ya muestra dónde radica la lucha: las películas son sobre un estado nacional, pero no sobre las grandes esferas de poder, influencia y fuerza. Estas son cintas que se enfocan en las luchas del poder popular. Por ende, representan una batalla desigual. Por ejemplo, en la mitad de *La insurrección de la burguesía* (1975), podemos ver algunas de las consecuencias en un excepcional plano secuencia; en abril de 1973, en el cual la polarización política en Chile se manifestó en la muerte de un trabajador. Un grupo de manifestantes de la

7. Registradas por el camarógrafo Peter Hellmich y el técnico de sonido Manfred Berger desde el octavo piso del Hotel Carrera (que colinda con la Plaza de la Constitución y tenía una vista directa del Palacio de La Moneda), las imágenes se incluyeron en *Mitbürger! Zum Gedenken an Salvatore Allende*, (1974, RDA) de los cineastas de la República Democrática Alemana Heynowski y Scheumann, que dirigieron el Estudio H&S.

8. Nominado por *Cineasté* (la revista líder de Estados Unidos sobre el arte y la política del cine) entre las mejores películas políticas de la década de 1970, nominado por *The Angels Films Critics* entre las mejores películas políticas de la década de 1980, y nominado por *Sight and Sound* (revista británica mensual de cine publicada por el British Film Institute, BFI) entre los 20 mejores documentales del mundo, 2014.

CUT⁹ recibió disparos delante de la sede del Partido Demócrata Cristiano. En la película, este evento es narrado mediante voz en off mientras se muestran las siluetas a contraluz de personas en el techo del edificio lanzando objetos no identificables a los trabajadores que marchan por las calles. No podemos ver a los trabajadores, aunque la cámara se aleja hasta mostrar un plano general del edificio. Tras un corte, vemos movimientos verticales y horizontales desde los pisos superiores hasta la calle, donde se muestran las ventanas del edificio adornadas con banderas del partido. Durante ambas tomas, la banda sonora se concentra en los gritos de desesperación de los trabajadores, parcialmente ahogados por el sonido de los disparos.

El siguiente minuto y medio es un hábil plano secuencia con cámara en mano del funeral de José Ricardo Ahumada, el trabajador de la CUT asesinado. En él se muestra cómo la cinematografía puede ser un registro de la realidad, en tanto se aprecia el número de personas presentes, la cultura material, la apropiación del espacio, el lenguaje corporal de los años setenta, los símbolos políticos y, sobre todo, el dolor de los asistentes. También muestra el punto de vista de los camarógrafos, el director y el equipo de rodaje. La toma comienza cerca del féretro de Ahumada, rodeado de cientos de dolientes. Escuchamos a alguien dando instrucciones de situarse detrás de las coronas funerarias. La cámara obedece, captando a las personas preparándose para iniciar la marcha fúnebre en un plano medio corto. A medida que la cámara avanza, algunos asistentes son captados en primer plano. Cuando la cámara se detiene, la toma está dividida. En primer plano, el perfil de un líder político cubre la mitad de la toma, mientras que en el otro extremo del cuadro, un grupo de hombres espera solemnemente que comience el funeral bajo el arco de un edificio. La profundidad total de la toma se exhibe cuando un rápido acercamiento revela al Presidente Salvador Allende entre estos hombres. Este acercamiento también brinda un sentido de escala de la magnitud del evento. La cámara permanece con Allende hasta que él se da vuelta y mira casi directamente al lente. En un leve paneo, se aleja del prócer para regresar a las personas que esperan para presentar sus respetos. La continuación de este movimiento pasa por los rostros de personas frente al presidente; la procesión comienza a caminar. La cámara se mueve con ellos. Se captan detalles de las vestimentas y los rostros al volver a un plano medio corto de las personas al otro lado del féretro. La cámara se dirige luego al ataúd y capta a la familia que camina detrás de él. Un hermoso primer plano de un hombre y una mujer apoyándose tristemente uno sobre el otro llena la toma, solo para continuar el plano secuencia hacia los trabajadores que escoltan solemnemente el féretro. La cámara pasa a su lado y se reencuadra, de modo que tanto los trabajadores como la familia comparten la toma con el féretro. Aquí, se cuenta un momento aparentemente sin importancia, pero crucial de la historia de Chile a través de la hábil cinematografía de Jorge Müller; el pueblo junto con el presidente llora la muerte de un defensor del gobierno, que fue asesinado debido a las acciones extremas de grupos polarizados.

9. Sindicato nacional de trabajadores, denominado Central Única de Trabajadores de Chile, fundado en 1953 y proscrito después del golpe. Fue uno de los principales protagonistas sociales durante la UP. Se restableció en septiembre de 1988, hacia fines de la dictadura.

El efecto dramático de la toma ininterrumpida muestra una versión de ese pasado en el que las emociones son fuertes. La atmósfera está empapada del dolor y honor que sienten los presentes. Además, la cámara se mueve por las multitudes con una facilidad que es inusual en los documentales chilenos contemporáneos. Esto se debe al virtuosismo de Jorge Müller -rey del plano secuencia- pero también al hecho de que a las personas filmadas no les sorprende la cámara y los micrófonos o, al menos, no sobreactuaron delante de ellos. La falta de cortes permite que esta franqueza sea captada en la cinta, la cual no sería evidente en escenas más cortas. La extrema cercanía e intimidad que la cámara comparte con los deudos genera una larga escena que parece estar coreografiada cuidadosamente, casi como si perteneciera al cine de ficción. Dado que la cámara no molesta a ninguno de los participantes, el espectador podría creer que el funeral está actuado y, quizás, filmado desde el punto de vista subjetivo de otro doliente. No obstante, la toma capta a otros camarógrafos filmando el funeral y a personas mirando directamente al lente. Estas instancias reconocen al dispositivo de grabación y no permiten que estas imágenes se confundan con ficción. Como señala Michael Chanan, “aquí, el efecto no es ficcionalizar la escena, sino todo lo contrario, intensificar el sentido de realidad histórica que se revela ante la cámara”. Se trata del “lenguaje de realidad” de Pasolini, con la cámara emulando “la mirada independiente del lente en una película de ficción” (2008: 206, traducción propia), como sugiere Ana López (en Chanan 2008: 206). La toma se organiza en torno al féretro como símbolo de una polarización política que está fuera de control. Esto es importante porque se podría haber filmado en torno a Allende o desde lo alto de un edificio, como muchos otros planos secuencia de *La batalla*. En lugar de esto, la cámara permanece con las personas, casi existiendo como una de ellas, como un testigo del dolor y el compromiso. Es evidente un sentimiento de camaradería con la gente y de solidaridad con la familia. Este es el punto de vista político de la trilogía: ser registradora del pueblo, de los partidarios de Allende. Es una oda al poder popular.

Por otra parte, *La batalla* no entra en detalles respecto de la detención del director en el Estadio Nacional tras el golpe, o el hecho de que el camarógrafo y su pareja, Carmen Bueno, fueron arrestados y hoy engrosan las listas de detenidos desaparecidos. La narración de la trilogía se mantuvo con el pueblo. A pesar de que había historias personales del equipo que contar, se mantuvo fiel al protagonista colectivo, como lo había hecho Sergei Eisenstein casi cincuenta años antes. Sin embargo, parte del éxito de la representación del presente en su trascendencia histórica por parte del Equipo Tercer Año, en comparación con la representación del pasado de Eisenstein, se debe a su habilidad para realizar un documental con un protagonista colectivo poderoso y real, a diferencia de una realidad histórica representada. La trilogía muestra la historia popular más que la historia de los grandes personajes. Las acciones de estas personas comunes trascendieron las experiencias cotidianas y se convirtieron en una parte importante de la historia que estas películas nos recuerdan.

Filmar *La batalla* fue algo épico en sí mismo. Debido al bloqueo económico por parte de Estados Unidos durante la UP, había poca película virgen para grabar en Chile. Guzmán, que había conocido a Chris Marker en un viaje anterior a Chile, le pidió ayuda. Tras recibir 42,000 pies de material virgen, se sintió en deuda con Marker de no perder ningún centímetro de cinta en algo

que no fuera crucial. Así, Guzmán y su ayudante de dirección -que era sociólogo y economista- escribieron cuidadosamente un guión de lo que debía filmarse. Querían producir “un noticiero hecho en profundidad. Un noticiero tratado como si fuera un gran argumento dramático, en que los protagonistas en que los protagonistas se confundían con los actores, uno en el que el plan dramático sería determinado por la lógica magistral de los mismos hechos de esta misma situación histórica que estábamos viviendo.” (Ruffinelli, 2008: 56). El tratamiento proponía diferentes metodologías de filmación. Primero, la metodología cronológica utilizando el plan dramático que la propia vida tiene. En segundo lugar, la metodología dialéctica, que creó la eficiente técnica de montaje entre las reacciones de la derecha y la izquierda. En tercer lugar, la metodología en torno a un núcleo, donde todas las grandes discusiones y contradicciones del país tenían lugar en fábricas, organizaciones vecinales y universidades. Esta metodología le permitió al equipo identificar la cuarta metodología de filmación: registrar las acciones invisibles. Implicaba filmar todo lo que sucedía tras puertas cerradas, dentro de las fábricas y diferentes organizaciones antes de avanzar a las calles y al evento visible. De hecho, Marker le escribe en una carta que “si quería filmar un incendio, debía estar ahí, antes que partiera la llama.”¹⁰ Este guión es, en parte, lo que le permitió al equipo saber dónde filmar y cuánto filmar. De hecho, hay muy poco material filmado en esos días que no se incluyó en la trilogía. Aún más, esta experiencia es clave para desenmarañar la filmografía de Guzmán. Durante sus años como profesor, ha enfatizado la importancia de mantener un guion permisivo, un mapa rutero que permita o incluso incentive los desvíos.

La batalla de Chile sigue muchas lógicas: la del cine directo, el nuevo cine latinoamericano y la del cine militante. La intención era filmar la realidad a medida que se desarrollaba delante de la cámara; como ha señalado Michael Chanan, “directo” significa filmar la realidad sin ensayar. Como muestra la práctica de Guzmán, esto no significa sin prepararse. Por otro lado, Guzmán ha sugerido que el cine directo es una parte esencial de la filmación de documentales: “Muchas veces no se encuentra en estado puro, pero sigue presente, en numerosas secuencias de películas actuales” (Ricciarelli, 2011). Esta aproximación a la realidad es lo que, como se describe en la secuencia del funeral, permite una conexión real con las personas.

Otro elemento de producción clave de la forma en que se filmó este épico documental tiene que ver con el equipo de rodaje. El grupo dirigido por Patricio Guzmán se llamaba Equipo Tercer Año, nombre que sirvió de título provisional para las imágenes que recopilarían con el tiempo. Como colectivo, el Equipo Tercer Año compartía responsabilidades y visiones. Trabajaban en las noches y los fines de semana, y como Guzmán vivía a siete cuadras del Palacio de La Moneda, podía montar fácilmente las cámaras y otros equipos para filmar la historia a medida que sucedía. Con ayuda del guión y esta buena ubicación, el colectivo chileno estaba siempre listo. Los cinco miembros, Patricio Guzmán como director, productor ejecutivo y guionista; Federico Elton como jefe de producción; José Juan Bartolomé como ayudante de dirección; Bernardo Menz como ingeniero de sonido; y Jorge Müller como cinematógrafo y camarógrafo, realizaban su labor con un profesionalismo técnico brillante. Pauline Kael incluso ha sugerido

10. Patricio Guzmán en *Mi país imaginario* (2022).

que la calidad del sonido es notable para cualquier documental, por no hablar de uno del cine directo, a esto suma que el trabajo de cámara parece vivo.

El director chileno Pablo Perelman afirmó en *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) que mientras filmaba la trilogía, el camarógrafo Jorge Müller era *La batalla de Chile*. Respecto de esto, Guzmán ha sugerido que “el cine es una experiencia personal y el trabajo en equipo empieza cuando aisladamente cada miembro del equipo hace su parte” (en Ruffinelli, 2008: 45) Quizás el mejor ejemplo es la relación que desarrolló con Müller. En las propias palabras de Guzmán: “Al principio, yo susurraba sobre su hombro izquierdo (mientras la Éclair estaba sobre el derecho): ‘cuando llegues al árbol grande, abre el enfoque porque hay un mitín caminando derecho hacia delante’. Él me interpretaba de forma literal, e incluso mejor. Pocos meses después, solo teníamos que mirarnos, sin palabras”. Estos planos secuencia son descriptivos de la trilogía, y promueven la participación experimental y la definición dramática de la película.

Otro elemento clave de *La batalla* es su excepcional montaje. Cuando los miembros del colectivo que sobrevivieron al terrorismo de Estado impuesto por la Junta Militar y pudieron abandonar Chile, se reorganizaron en Cuba (parando primero en Suecia para recoger los rollos de película y, luego en Francia, mientras intentaban obtener los medios económicos para terminarla). En Cuba, pasaron cuatro años editando las tres partes con ayuda de Julio García Espinosa, el productor del ICAIC y sobre todo, de Pedro Chaskel, el experto en montaje chileno. Las primeras dos películas estuvieron listas en dos años y medio, y, tras una breve pausa, la tercera se terminó en 1979. Cuenta una anécdota que durante los tres primeros meses, vieron más de 18 horas de material filmado, sin atreverse a cortar la película. En palabras de Guzmán, “era como cortar la historia”. Una vez que el montaje estuvo listo, grabaron la narración que se basaba en el guion pre-diseñado, junto con la colaboración de Marta Harnecker, socióloga chilena que estudió con Louis Althusser, y que brindó apoyo ideológico.

Todos estos elementos permitieron que existiera la trilogía. Como Julianne Burton ha planteado, “evitando la agitación y el estilo de denuncia del documental típico del nuevo cine latinoamericano”, las tres partes de *La batalla de Chile* son “el epítome del documental del nuevo cine latinoamericano: directo, comprometido, inmediato, y espontáneo, aunque analítico” (1990: 275). En estos términos, también es un epítome del tercer cine. Como el manifiesto sugería, la trilogía condena el sistema capitalista y el modelo de filmación de Hollywood. Rechaza el neo-colonialismo y el entendimiento del cine como mero entretenimiento para ganar dinero. En la cúspide del tercer cine, también proponía una forma particular de ver las películas que sacaba al cine del ciclo del entretenimiento y ofrecía más en las proyecciones. Por ejemplo, durante las exhibiciones de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), se incentivaban las discusiones entre episodios. *La batalla* no tuvo esa oportunidad per se debido al golpe, pero durante la dictadura, se introdujo de contrabando a Chile y educó a la nueva generación de cineastas.¹¹ El tercer cine también propone que el cine en sí se convierta en una herramienta

11. Como sugiere Elizabeth Ramírez, “Imágenes de su proyección a un público chileno joven se incluyen

ideológica en la revolución al enseñar, entretener y sugerir posibles formas de auto-comprensión. Además, propone un nuevo tipo de producción cinematográfica en la que los colectivos suelen eclipsar a los creadores individuales, tal como lo hizo el Equipo Tercer Año.

No debería haber sido una sorpresa entonces, que la dictadura atacara al cine, casi logrando arrasar por completo con la producción local. De las casi cuatrocientas pantallas que el país tenía en 1973, no más de setenta lograron subsistir hasta 1989. Económicamente, el régimen militar no asignó financiamiento a la producción o distribución cinematográfica. Además, revocó dos leyes que subvencionaban el cine. En 1974, un nuevo decreto (no. 679) se agregó al Consejo de Censura Cinematográfica que establecía que cualquier filme que “manifestara inspiración marxista o contraria al orden público, la patria o la nacionalidad” podía ser vetado. Pocos años después del golpe, casi todas las escuelas de cine habían cerrado.¹² *La batalla* no se exhibió públicamente, y tuvo que esperar hasta fines de los noventa para finalmente ser exhibida legalmente en el país, aunque no de forma comercial, ya que no había distribuidores dispuestos a hacerlo en esos años (Klubock 2003, 272-281).¹³ No obstante, se convirtió en una de las películas clave de la campaña de solidaridad internacional que tuvo lugar durante la década de 1970.¹⁴ En ese momento, *La batalla* perdió su autoría colectiva, y Guzmán fue considerado uno de los grandes autores de Chile.

Más tarde en el exilio, Guzmán escribió dos libros que ayudaron a profundizar en el entendimiento de la trilogía y continuar su debate: *Guión y método de trabajo de La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (1977) y *Chile, el cine contra el fascismo* (1977), de Patrio Guzmán y Pedro Sempere.¹⁵ Estos representan un componente teórico y práctico del nuevo cine latinoamericano, ya que muchos cineastas crearon una teoría crítica que acompañaba sus filmes. En estos términos, estos libros también ayudaron a Guzmán a convertirse en el autor reconocido que es.

Durante la siguiente década, y todavía en el exilio, Guzmán realizó algunas series de televisión y películas que parecían alejarse del camino iniciado con sus documentales anteriores. Las series eran *México precolombino* (1987) y *El proyecto ilustrado de Carlos III* (1988, 4 episodios). *México precolombino* muestra las culturas y la historia de dos naciones originarias de Norteamérica (México), su mundo espiritual y su conexión con la naturaleza. Podríamos

en *Les murs de Santiago (Chile: Ten Years of a Strong Man, 1983)*, co-dirigida por Fabienne Servan-Schreiber y Pierre Devert, y escrita por la cineasta chilena exiliada Carmen Castillo.” (2019: 45)

12. Para un análisis de los diferentes roles del cine en cada gobierno, ver Bossay 2014.

13. El 2013, se exhibió en el festival chileno de documentales FIDOCS.

14. La primera y segunda parte se estrenaron en la Quincena de Directores del Festival de Cine de Cannes (1975 y 1976, respectivamente), y las tres partes fueron seleccionadas por el programa Forum del Festival Internacional de Cine de Berlín (1975, 1976, 1979). Las diferentes partes ganaron una cantidad significativa de premios en festivales de cine internacionales (mayoritariamente europeos).

15. Estos no fueron los primeros libros escritos por Guzmán. Antes de convertirse en cineasta, con poco más de 20 años, escribió literatura, y parte de su obra fue publicada: *Cansancio en la tierra* (1961), cuentos, y una novela, *Juegos de verdad* (1962). Guzmán ha dicho sobre esta obra que había “una tendencia a describir las cosas por las formas externas”, por lo tanto, creando imágenes. Por ende, la transición al cine parecía clara.

argumentar que sucede lo mismo con *La cruz del Sur* (1992), un documental sobre la fe y las prácticas espirituales de pueblos indígenas, personas afrodescendientes del continente. Aquí podemos ver algunos de los intereses más tempranos de Guzmán, como la historia y la geografía. Más tarde, esta película fue convertida en serie y transmitida por televisión.¹⁶ Realizar esta última cinta fue posible porque Guzmán había dirigido *En el nombre de Dios* (1987) cinco años antes, un filme sobre la teología de la liberación y su rol relevante en América Latina. Por lo tanto, *La Cruz del Sur* era una extensión de su exploración previa en *En el nombre de Dios*. Recordemos que Guzmán estudió en la Universidad Católica por un tiempo, y que el cura Sánchez fue un mentor. Además, una rama de la iglesia católica estaba desempeñando un rol crucial en Chile, ayudando en las causas judiciales de los detenidos desaparecidos a través de la Vicaría de la Solidaridad.¹⁷ Los movimientos de cámara en esta película también muestran una necesidad de explorar no sólo temáticas nuevas, sino también diferentes enfoques estilísticos de la realidad. Estas temáticas también aparecen en una película de ficción llamada *La rosa de los vientos* (1983), realizada con apoyos Cuba y Venezuela, en la que un explorador extranjero busca la magia de la cultura indígena por el Amazonas y la selva andina. Este choque entre la cultura eurocéntrica y los dioses de la selva, conduce a un camino de locura que viaja desde fines del siglo XV hasta el presente de la década de 1980. Muchas de estas películas y series de televisión no han sido distribuidas ni exhibidas masivamente en Chile, pero muestran una coherencia de los intereses explorados por Guzmán durante el exilio en la década de 1980 y principios de los años noventa.

La transición a la democracia en Chile y una “segunda trilogía”

La transición a la democracia en Chile fue una negociación, no una victoria sobre la dictadura. En estos términos, los militares siguieron vigilando el país, y cualquier intención de traer de vuelta los ideales o políticas de la UP se habría enfrentado a una fiera oposición militar. De hecho, la dictadura hizo un excelente trabajo en desplazar la memoria hacia la individualidad, reemplazando la cultura de lo colectivo y, sobre todo, forzando la vida pública hacia el interior de los hogares. Respaldada por el neoliberalismo, creó una “amnesia de libre mercado” (Miller en Klubock, 2003: 277). Como comenta Walescka Pino-Ojeda, los canales de comunicación se rompieron debido al silencio institucional impuesto por los primeros años de la transición a la democracia, argumentando que en ese tiempo, “el pasado [seguía] siendo una fuente de controversia y conflicto”. Va más allá y sostiene que en Chile hay una “especie de aburrimiento con el pasado” que se caracteriza por la falta de información y la fragmentación de la memoria (2009: 133-146). En este sentido, si bien el término tercer cine no se usaba ampliamente en la

16. Muchos cineastas exiliados lograron mantener sus carreras audiovisuales gracias a canales de televisión europeos y canadienses que ofrecían subvenciones y fondos para series de películas o cortometrajes de alta calidad, a veces, incluso experimentales.

17. Organismo de la Iglesia católica chilena bajo la Arquidiócesis de Santiago. Su objetivo era detener el secuestro y maltrato de ciudadanos chilenos por parte de la dictadura.

teoría del cine chileno, existe un grupo de documentales chilenos producidos entre 2000 y 2009 que combatieron la amnesia de mercado impuesta por años de dictadura. Como sugirió Mike Wayne, “la necesidad de un tercer cine no desaparece solo porque las dictaduras militares han sido reemplazadas por una especie de democracia representativa” (2001: 57).

La dictadura contaba con una fuerte censura fílmica en comparación con sistemas de censura implementados por otras dictaduras de Latinoamérica. Las películas no se cortaban; o se aprobaban o se prohibían. Bajo esta lógica, *El silencio* de Ingmar Bergman (1963) y *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese (1988) fueron prohibidas en Chile. En términos de censura interna, películas como el documental *Cien niños esperando un tren* (1988) de Ignacio Agüero obtuvo una calificación de mayores de 21, mientras se transmitía por televisión pública en Europa. Además de esto, periodistas y otros profesionales se enfrentaban a penas de cárcel por exponer los horrores de la dictadura. Es más, el General Pinochet era senador, de modo que durante la década de 1990 en Chile, “la censura y la autocensura eran las protagonistas del mundo cinematográfico” (Villaruel 2005: 27-28). Fue en este contexto de la primera etapa de la transición que Guzmán estrenó *Chile, la memoria obstinada* (1996), también conocida como el cuarto episodio o la cuarta parte de *La batalla de Chile*.

En muchos sentidos, *La batalla* creó un lenguaje para la representación del trauma histórico chileno. Por ejemplo, las imágenes del bombardeo del Palacio de La Moneda se usan comúnmente para hacer que el público reconozca el contexto general en películas que tratan sobre este período. Estos registros son indicadores del golpe de Estado, del comienzo de la dictadura, además de evocar las emociones que implican estos eventos. *Chile, la memoria obstinada* comienza con el montaje de Pedro Chaskel de las imágenes de los estudios H&S junto con los aviones. Este montaje se entrelaza con el testimonio de Juan, parte de la escolta personal de Allende y uno de los defensores del Palacio de Gobierno que sobrevivió al día del golpe. Estos insertos de imágenes de archivo presentan el contexto del horror; Juan aporta el componente humano. La película muestra un paneo de un plano de una calle vacía desde uno de los balcones del Palacio de La Moneda. Le sigue una toma de *La batalla* que describe el mismo paneo de la misma ubicación, solo que ahora la imagen está llena de multitudes celebrando después de un discurso de Allende. Cuando la toma en blanco y negro alcanza un edificio emblemático, se funde con la toma a color del mismo edificio; detrás de él, las calles contemporáneas están tranquilas. Traverso plantea que esta transición sugiere “tanto los cambios como las continuidades de la ubicación o el sujeto, y también, más ampliamente, la temática de la memoria traumática” (2010:184). Las posibilidades cinemáticas que ofrecen estos montajes facilitan la amalgama de diferentes periodos históricos, construyendo un tiempo metafórico que destaca los efectos del trauma. El paneo que realiza una elipsis de un cuarto de siglo es una forma de comunicar que el silencio ayudó a crear este puente donde el pasado está constantemente en el presente.

A este testimonio le siguen otros que comentan sobre las nociones de trauma, memoria y silencio que prevalecían en Chile a fines de la década de 1990. Intercaladas entre los testimonios hay fotografías de los edificios que rodean el Palacio de Gobierno después del ataque, otros

ángulos del palacio en llamas menos conocidos que las imágenes de H&S, tanques y militares en las calles alrededor del palacio, y registros audiovisuales del humo del incendio que comenzó después del bombardeo. Nuevas narrativas nacen de la mezcla de estos registros, no solo de lo que sucedió sino también de los sobrevivientes, que casi veinticinco años después buscan a sus versiones más jóvenes en las imágenes y fotografías de *La batalla*. Algunos se reconocen a sí mismos y a aquellos que faltan; otros no se atreven.

Como explica Guzmán a un grupo de personas mayores que miran las imágenes del funeral descrito anteriormente, esta es una película sobre la memoria. Esperan que alguien reconozca a los chilenos no famosos que aparecen en el filme, a las personas comunes, con la esperanza de encontrarlos y entrevistarlos veintitrés años después. La siguiente escena es de una de estas personas: una mujer que aparece en esta secuencia siendo entrevistada por un Guzmán fuera de cámara en sus ya tradicionales entrevistas en plano medio corto. Ella responde la pregunta de Guzmán; tiene cinco familiares que fueron secuestrados durante la dictadura y aún están desaparecidos. Una forma diferente de olvido está representada en los debates de escolares y estudiantes universitarios ocurridos tras las visualizaciones colectivas de la trilogía. La falta de conocimiento real sobre este periodo por parte de estos estudiantes, junto con los gritos pidiendo justicia son hipnotizantes y desgarradores, particularmente el silencio roto del padre de Jorge Müller, un hombre que llegó a Chile escapando de la Alemania nazi y perdió a su hijo en un régimen totalitario diferente. De esta forma, *La memoria obstinada* usa imágenes de archivo de *La batalla* y testimonios de la década de 1990, para crear un tiempo nuevo que no es ni pasado ni presente, sino un tiempo de recuerdos del trauma sin resolver, donde el pasado y el presente no tienen una progresión natural, aunque la imagen adquiere un poder constitutivo.

Siguiendo su exploración del concepto de trauma, en el año 2000, Guzmán dirigió un cortometraje llamado *Chile, una galaxia de problemas* (2010), en el que entrevista a periodistas, historiadores, abogados y sicólogos -en formato de encuesta- como una manera de analizar el silencio acordado por sobre la justicia. Esto también se explora en otros documentales que centran su búsqueda en la situación legal que rodea este trauma histórico, como *El caso Pinochet* (2001), que se enfoca en la detención de Pinochet en el Reino Unido en 1998 y sus consecuencias en el país.

Al comienzo de esta película, Joan Garcés, el abogado español que estaba con Allende el 11 de septiembre de 1973, comparte la pantalla con una amplia variedad de fotografías tomadas ese día. Todas ampliadas en el mismo formato, muestran el asedio al palacio, la desertión de la escolta presidencial y la intensificación de las acciones militares que tuvieron como resultado el incendio de la casa de gobierno tras un feroz ataque aéreo y blindado, para finalmente hablar sobre el arresto de los civiles que defendieron el palacio. La inclusión de este archivo fotográfico le permite a Garcés, que utiliza una lupa, recordar el pasado y contar su historia con objetos que tiene a mano para activar la memoria traumática y poder socializarla.¹⁸ Como está en España, este recurso le

18. Este recurso de memoria se utiliza por primera vez en *Pueblo en vilo* (Patricio Guzmán, 1996). Este documental reflexiona sobre las muchas fotografías de un pequeño pueblo en México donde el tiempo parece no haber pasado. Guzmán le da crédito de este recurso narrativo al camarógrafo de la película,

permite visitar el tiempo y lugar del evento original para recordar. Aquí, el archivo fotográfico es el contenedor material de la posibilidad de remembranza. Todas las películas de este período tienen una relación particularmente sintonizada con material de archivo de diversas fuentes. Sin embargo, las entrevistas hacen frente al silencio, reconectan los canales de comunicación y, por ende, se convierten en la fuente principal para representar y reflexionar sobre el pasado.

Por ejemplo, en *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004), la secuencia inicial explora cómo, metafóricamente, existe una capa de amnesia que cubre los recuerdos de cientos de chilenos, pero literalmente, vemos cómo una capa de espesa pintura gris cubre los muros que tienen murales, escritos políticos y propaganda. La memoria visual y política del pasado está cubierta. En una entrevista con el reconocido muralista Mono González de la Brigada Ramona Parra, él reflexiona que en ese tiempo (y ahora) “si los medios son del capital [aquellos en el poder económico], las paredes son del pueblo”. El documental de Guzmán le da voz al movimiento muralista y su valor político en la década de 1970. Lo que es más importante, muestra cómo la memoria aparece debajo de las grietas de pintura, ya que se revelan los murales que todavía hoy están cubiertos de una espesa capa de amnesia gris y látex. En cierta forma, las películas de Guzmán personifican la acción de romper el olvido y permitir que brillen los colores, de despegar el craquelado del silencio.

Hacia el final del documental, el montaje de Chaskel de los aviones junto con las imágenes de H&S aparece en casi absoluto silencio, despojado de los sonidos que suelen asociarse con él (estallidos, explosiones, gritos). La cinta agrega el último discurso de Allende acompañado de imágenes de los tanques al frente del palacio filmadas por periodistas ese día, además de imágenes del incendio, con una gran nube de humo negro y detalles de la puerta principal en llamas. Sobre todos estos registros, el sonido de un corazón latiendo llena el ambiente. En ese momento, el sonido de las imágenes que hemos visto tantas veces se re-contextualiza en lo íntimo, lo biológico, y este montaje que hemos visto una y otra vez a través de los años adquiere un nuevo significado, incluso melancólico, del futuro que no fue.

Al recordar la UP, repensar la dictadura y evidenciar las consecuencias de sus secuelas, Guzmán consolidó su carrera como un director comprometido con la memoria. Mediante las narraciones de esta trilogía de la memoria, Guzmán se sitúa entre aquellos que fueron empoderados por la UP, pero sobre todo, entre aquellos que están profundamente decepcionados por este sombrío presente. Para él, “el cine documental forma parte de la conciencia crítica y analítica de una sociedad” (en Ricciarelli: 2011: 10), y por lo tanto, exige una posición ética clara. En esta trilogía, a través de la memoria, la justicia, y la postura ética: que nunca más permitamos que personas sean asesinadas solo por pensar diferente, y la única forma de construir una sociedad como ésta, es conociendo nuestro pasado. La memoria es esencial. El documental es un gran aliado para difundir el pasado y las batallas de la memoria, convocando a personas comprometidos e informadas. Esta creencia lo llevó a la creación del Festival Internacional de

Erick Pittard. Cecilia Ricciarelli describe este filme, junto con *La isla Robinson Crusoe* (Patricio Guzmán, 1999), *Madrid* (Patricio Guzmán, 2003) y *Mi Julio Verne* (Patricio Guzmán, 2005), como “documentales de bitácora de viaje” (2011: 15).

Cine Documental, FIDOCs en 1997, en Santiago. Guzmán fue el director de este festival desde su creación hasta 2007, cuando se convirtió en el presidente del comité. Para él, “Un festival de cine documental constituye un homenaje a la aventura del hombre sobre la tierra” (en Ricciarelli: 2011). Unas de las secciones excepcionales de este primer festival fue la Primera Retrospectiva de Cine Documental Chileno, que dio relevancia a grandes películas y autores que estaban comenzando a ser borrados de la historia.

La última trilogía, espacio y poética

Tener nostalgia es recordar. “...es la voluntad de salir de la oscuridad y el olvido”, agrega Cecilia Ricciarelli (2011: 187). Como muestra *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), solo se puede abandonar la oscuridad si se puede responder preguntas y vivir el duelo. Esta película abarca estos temas a la vez que realiza una reflexión poética y filosófica sobre el concepto del tiempo, situada en una excepcional ubicación geográfica: el inmenso desierto de Atacama en el norte de Chile, donde diferentes conceptos del pasado y su importancia en el presente convergen en los astrónomos que miran al cielo y los familiares de detenidos desaparecidos que buscan los restos de sus seres queridos en las arenas.

Esta película lleva a cabo una nueva meditación autoral en primera persona sobre temas que Guzmán había tratado anteriormente, pero nunca de esta forma. Guzmán reflexiona sobre cómo los objetos pueden impulsar el recuerdo de vuelta del pasado, particularmente de su propia infancia. Primeros planos de detalles de éstos acompañan esta búsqueda: una radio, la repisa de una chimenea. Estos productos de la cultura material, tal como las fotografías lo habían hecho antes, materializan la posibilidad de remembranza. Guzmán recuerda su infancia y la describe como cuando “el tiempo presente era el único tiempo que existía”. Esto era antes de la UP, descrita por Guzmán como el viento revolucionario que puso a Chile en el centro del mundo, una lógica coherente con el hiper-registro ocurrido en la UP y la dictadura. Ahora parecemos estar mirando solo al pasado, y a uno muy específico. No nuestro pasado colonial, que Guzmán ha explorado anteriormente y menciona en esta película, y no el siglo XIX, que también se menciona en esta cinta, sino el de hace medio siglo atrás.

Uno de los recuerdos más impactantes de objetos como catalizadores de la memoria se da con la historia de Vicky Saavedra, una de las mujeres que comparten el desierto con los astrónomos. Vicky está buscando los restos de su hermano en el vasto desierto. Cuando una serie de cuerpos se encuentran en una zanja, ella reconoce el zapato de su hermano. Procede a narrar cómo esa noche despertó en medio de su sueño y comenzó a abrazar el zapato con su pie adentro. La mañana siguiente, todavía sosteniendo la prenda, se dio cuenta de que su hermano estaba muerto. Así es como finalmente se despidió de él y comenzó el proceso de duelo: la materialidad le dio un cierre. Estas nuevas exploraciones sobre la memoria y la importancia del pasado no van de la mano de imágenes de archivo como se había hecho en la trilogía anterior, sino de testimonios y objetos, de la experiencia y la materialidad, de personas y cosas que están aquí ahora.

El desierto también alberga los telescopios más grandes del mundo, que miran al cielo en busca de los orígenes de los planetas y las galaxias. Ya que la luz que reciben ha viajado por mil-

lones de años luz, técnicamente, están mirando al pasado. Las mujeres que buscan en la arena del desierto a sus familiares desaparecidos mediante cualquier pista que demuestre dónde están, están buscando un pasado diferente. El arqueólogo que investiga culturas precolombinas, otro pasado diferente. Todos comparten un interés en el calcio, en las estrellas, en los huesos, en el espacio.

Una comparación entre las estrellas y los huesos, ambos hechos de calcio, apunta a la incongruencia: millones invertidos en tener uno de los mejores laboratorios de investigación del mundo, y ningún recurso ni ayuda del gobierno (o los militares) para que miles de chilenos puedan tener un cierre. Mirar las estrellas y encontrar esta reminiscencia material de los desaparecidos constituyen una búsqueda unida en el mismo espacio geográfico, pero parecen estar a galaxias de distancia. Para la de los astrónomos, la búsqueda de significado y la búsqueda de respuestas comparten una motivación fundamental que es, por así decirlo, religiosa en esencia. De esta forma, esta exploración íntima pero universal unifica la mayoría de los intereses de Guzmán (historia, geografía, filosofía, memoria y religión) y logra unirlos todos en una sincera y sentida exploración fílmica del Chile contemporáneo.

El botón de nácar (Patricio Guzmán, 2015) ahonda en estos temas y les otorga una dimensión adicional a la vez que se dirige a una ubicación chilena extrema diferente. Se adentra aún más en los pasados y genocidios sin procesar del país, particularmente los de los grupos indígenas de la Patagonia: Selk'nam, Kawésqar, Yámanas, Aónikenk, entre otros. En contraposición al desierto de la *Nostalgia de la luz*, aquí, los canales y fiordos, el mar y los ríos, son la geografía contra la cual se narra esta historia. Tal como los trabajadores del siglo XIX se representan con fotografías en *Nostalgia de la luz*, así se muestran estos grupos indígenas en *El botón de nácar*. No obstante, aquí encontramos un esquema de representación contradictorio.

El monólogo de Guzmán pregunta: “¿Cómo podían [estos grupos] adivinar el clima?” Esto es un conflicto entre la ciencia y el conocimiento indígena. Lo más probable es que no adivinaran; sabían empíricamente, por experiencia y, por lo tanto, desarrollaron su propia concepción del territorio que los rodeaba y al cual pertenecían. En una sección diferente, Guzmán sugiere que uno de estos grupos fue “el primer y único pueblo indígena marítimo de Chile”, pero estas declaraciones excluyen al pueblo Rapa Nui, además de otros grupos. Llama al conocimiento indígena *mitología*, mientras que el occidental es conocimiento especializado: historia, oceanografía, antropología. Estas descripciones lingüísticas se oponen al poder que la película apunta a devolver a los sobrevivientes de siglos de genocidio, que hablan en su lengua materna en el documental. Guzmán les da una voz, pero también se las quita con la suya. Por ejemplo, cuenta cómo se sintió Jimmy Button -el patagón que fue llevado al Reino Unido por el capitán del barco a cargo de dibujar los mapas de la región-, sin embargo, no hay fuentes que corroboren aquel sentir. *El botón de nácar* delata los problemas de apropiación cultural que seguimos teniendo dentro de nuestras sociedades. Buscamos descolonizar nuestra cultura como herederos de un pasado cruel y opresivo, pero paradójicamente y sin quererlo, admiramos a los pueblos originarios a la vez que los seguimos oprimiendo, les quitamos la voz.

Tal como en *Nostalgia de la luz*, este otro pasado se conecta con el pasado traumático de Chile. Al igual que antes, esto se realiza a través de los centros de detención que se han utilizado durante siglos de genocidio, imposición de cosmovisiones y detención. Miguel Lawner, uno de los Ministros de Allende, ayudó a reconstruir los espacios de detención después de que fueran desmantelados por los militares. Lawner estuvo detenido en más de cinco lugares diferentes, y en cada uno contó, midió y grabó en su memoria las dimensiones de las construcciones. Su profesión de arquitecto lo ayudó a recrear los planos de los centros de detención. En *Nostalgia de la luz*, Guzmán lo llama el “arquitecto de la memoria”. A través del trabajo de Lawner y Guzmán, estos espacios reconectan injusticias a lo largo de los siglos.

La tercera película de esta trilogía de autor es *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019). En ella Guzmán, que hace de narrador, declara que Chile es su país de infancia, y que siente una lejanía con Santiago, que ya no es una ciudad que le sea familiar. La cordillera pasa a ser entonces, una metáfora de esta distancia. Como es común en el documental contemporáneo de Guzmán, artistas y científicos reflexionan junto a él, pintor, escultores, vulcanólogo, cantante, escritor, pero más importante documentalista, específicamente Pablo Salas, quien por 37 años filmó la resistencia que se ejerció en Chile contra Pinochet y su herencia capitalista. Quizás la más impresionante imagen de la película no son las bellas tomas de la cordillera tomadas por drones, sino del archivo personal de Pablo Salas.

En esta película se explora cómo hay 20000 mil años de historia de los humanos de América en el contenedor de piedra que es la cordillera, pero le damos poca atención y, al mismo tiempo Guzmán explica que *La batalla de Chile* es “como el reflejo de un pasado que le persigue”. Nos cuenta que tras el golpe tuvo mucho miedo y no salió por 3 o 4 días de su casa, que no se atrevió a quemar todos los documentos que había recolectado para el desarrollo de ésta trilogía. Luego llegó la policía a detenerlo y estuvo detenido en el Estadio Nacional por 15 días, tiempo en el cual los militares no encontraron las bovinas de *La batalla*.

Pero sobre todo, este film explora el archivo de Pablo Salas, como si en la revisión de estas imágenes, la distancia que Guzmán percibe pudiera reducirse, o incluso desaparecer. La revisión de los registros del allanamiento de la población La Victoria, de donde se llevaron a todos los hombres, o de la impune violencia con que accionaban los militares y Pinochet durante la década de 1980, relatan la violencia justificada por una “ceguera mitológica” desde las fuerzas del orden, que veía a un enemigo en el conciudadano pidiendo por libertad, y justicia por sus deudos. Sobre esto, Salas reflexiona que es la violencia pública la que está filmada, y esta no debe ser más de 5% del horror. No está filmado el exilio, ni el amedrentamiento, ni la tortura, ni la desaparición. Quizás por esto, pero ciertamente por el velo de silencio impuesto durante la transición a la democracia por los políticos cómplices de la dictadura, hoy somos un país ignorante con respecto a lo que pasó.

En *La cordillera de los sueños*, Guzmán también habla de su soledad tras el golpe de Estado de 1973, y reflexiona cómo lleva mucho tiempo haciendo películas desde fuera. Esto es ciertamente lo que sucede con su película *Mi país imaginario* (2022). Como explica el director, y

haciendo referencia a la recomendación de Marker de filmar la llama desde antes de que prenda, él no estuvo en el país para filmar la revuelta de octubre, no filmó la primera mecha por que no estaba en Chile. Explica esta distancia con Chile como ver al país convertido en un centro comercial.

En este documental Guzmán intenta comprender la revuelta, o estallido social, mediante entrevistas e imágenes filmadas por quienes acompañaban a la primera línea, o el grupo de defensa de quienes se estaban manifestando en plaza Dignidad, nombre con que se conoce a plaza Baquedano tras el 19 de octubre del 2019, cuando una revuelta social y movimiento la desobediencia civil se reunió sistemáticamente allí por seis meses, para demandar dignidad. Peculiar que en esta película por primera vez aparecen solo mujeres siendo entrevistadas. Guzmán explica el proceso como una mezcla de acciones que para él son difíciles de entender, quizás porque incluyen entre las acciones tanto el saqueo de las farmacias, como la quema del Metro, aunque con el tiempo hemos sido informados que fue Carabineros quien lo quemó. La voz de Guzmán reitera que nunca había visto algo así, que nunca había visto tanta gente en la calle como el 25 de octubre, que nunca había habido tanta organización social sin partidos. Todas estas sorpresas están de la mano de una comparación con el proceso de la Unidad Popular.

La fotógrafa Nicole Kramm reflexiona sobre cómo las cámaras tuvieron un rol esencial en la revuelta, ante cada situación de abuso, de violencia, de peligro, había siempre cámaras atentas. Fue otra arma de quienes luchaban por dignidad. Por eso tantos profesionales del audiovisual fueron atacados y detenidos; por qué tantos de ellos recibieron balines en sus ojos.

El documental presenta múltiples veces imágenes de la primera línea enfrentándose a los militares y policías. En silencio, solo destacan los sonidos de las piedras de cordillera -como describe Guzmán a los adoquines en el comienzo del documental- con que los manifestantes se enfrentan al potente armamento militar. Se exploran también los múltiples sonidos de la revuelta, los cacerolazos, las piedras contra los muros y fierros, las consignas y lemas, el poema de Las Tesis que denuncia que “el estado opresor es un macho violador”. Guzmán le nombra como el “sonido de la crítica, de la indignación, una sinfonía de la protesta”. Surge también entre las entrevistadas la noción de que hay un problema con la forma militarizada de represión de las fuerzas de orden público, y que desde su actuar desmedido hay una respuesta en la ciudadanía, que pese al peligro de perder la vista o la vida, continuó manifestándose contra el abuso y la falta de dignidad.

Mapa rutero para encontrar nuestra identidad mediante la memoria

La forma en que los chilenos hemos podido reflexionar y debatir sobre nuestro reciente pasado traumático -la Unidad Popular, el golpe de Estado y la dictadura de 17 años que le siguió (1973-1990)- se ha desarrollado desde el retorno a la democracia, siguiendo la capacidad del país de trabajar los traumas, el velo de silencio y las capas de grueso olvido que cubren el pasado. La filmografía de Patricio Guzmán ha estado presente en todas estas etapas, desde dentro de Chile o en el exilio. Sus filmes exploran diversas etapas de compromiso con la historia durante

las últimas décadas. Para Guzmán, “un país sin documentales es como una familia sin álbum de fotos”, están condenados a no poder reexaminar su pasado; por lo tanto, están condenados a vivir en un presente sin apoyo. La postura ética de Patricio Guzmán es proporcionar estos documentales.

A lo largo de este extenso y complejo periodo de tiempo, sus películas han tenido un rol lúcido, a pesar del hecho de que remanentes de censura todavía acechaban la producción, el contenido y la distribución de cine, no solo durante la dictadura o el comienzo de la transición, sino que aún hoy.¹⁹ Debido a una mayor participación del Estado, hubo una etapa inicial de un cine con aspiraciones comerciales en la década de 1990, que ayudó a desarrollar una nueva apreciación por las películas en general y los documentales en particular. En este sentido, el festival de cine FIDOCs fue un componente esencial. Desde entonces, ha ocurrido un vuelco hacia lo íntimo y lo afectivo. Sin dejar de abordar el pasado traumático, los directores se han convertido en los sujetos de sus propias películas, a menudo reflexionando sobre su propia infancia. Este giro afectivo más reciente ha desarrollado nuevos tropos en los que los cineastas han apuntado sus cámaras a temas asociados con el trauma, aunque de formas más complejas. Este es el caso de la última trilogía de Guzmán.

La filmografía de Guzmán permitió un registro diverso de la UP. El montaje del material creó una trilogía épica que nos permite volver a visitar un pasado único. En *Nostalgia de la luz*, él sugiere que la UP fue “una aventura noble que nos despertó a todos”. Escuchar esto hoy resuena con el lema del movimiento de desobediencia civil que comenzó el 18 de octubre de 2019, que afirmaba “Chile despertó”. Lamentablemente, lo que aprendimos de la dictadura y las consecuencias de las violaciones de derechos humanos no resultaron ser suficientes para que no volvieran a ocurrir. Aun así, pareciera que a nivel de las personas que manifestaron su desacuerdo con el gobierno, la impunidad y la corrupción, existe un mensaje aprendido claro. En *El botón de nácar*, un entrevistado sugiere que “la impunidad es matar dos veces”.

De la fase experimental al cine directo; de la televisión a las películas de autor; de la memoria a la filosofía; con un trasfondo en historia y geografía; con una tremenda espiritualidad y una clara conciencia ética de lo que significa la igualdad social, Guzmán todavía presenta sus películas como herramientas políticas, en un sentido más amplio que el explorado por el tercer cine, aunque de una forma profundamente real. Como dice Guzmán en *La cordillera de los sueños*, “en Chile, lo que no se ve, no existe”. Su filmografía es un detonador de conciencia sobre los últimos cincuenta años y ha ayudado a construir muchas interpretaciones del pasado chileno como realidad trascendente, ayudando al país, pero también a todo el mundo mediante su ejemplo al sugerir posibles formas de generar autoconciencia: un mapa rutero para encontrar nuestra identidad mediante la memoria.

19. La *Nostalgia de la luz* de Guzmán fue transmitida por TVN (el canal nacional de televisión), pero fue cortada severamente. Después de que el director alegara públicamente, el canal declaró que los cortes fueron ocasionados por un error técnico en la transmisión.

Bibliografía

- Amaral de Aguiar, Carolina (2015). *O cinema latino-americano de Chris Marker*. Sao Paulo: Alameda.
- Bossay, Claudia (2014). "Dicotomías en las lecturas de lo visual en la Unidad Popular y la dictadura: El protagonismo de lo visual en el trauma histórico". *Comunicación y Medios*. 2014, Nº 29. Latin American Cinema Special. (106-118).
- Burton, Julianne (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Campos Pérez, Marcy (FALTA AÑO). "Volver sobre *La batalla de Chile*: quehacer colectivo y dimensiones internacionales de una cooperación cinematográfica en los setenta" *ROSA una revista de izquierda* disponible en: <https://www.revistarosa.cl/2021/09/13/volver-sobre-la-batalla-de-chile/>
- Chanan, Michael (1983). *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema*. Londres: British Film Institute.
- Chanan, Michael (2008). *Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute.
- Del Valle, Ignacio (2014). *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Cuarto Propio.
- Guzmán, Patricio (1997). *Guión y método de trabajo de La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas*. España: Libros Hiperón.
- Klubock, Thomas, "History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzman's *Obstinate Memory* and *The Battle of Chile*", *Radical History Review* 85 (2003): 272-281. p.277.
- Palacios, José Miguel (2013) "Contradicciones del manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular". En Mónica Villarroel (editora). *Enfoques al cine chileno de dos siglos*. Santiago: LOM.
- Pino-Ojeda, Walescka (2009). "Latent Image, Chilean Cinema and the Abject". *Latin American Perspectives* 36, nº5 (133-146).
- Ramírez, Elizabeth (2019). *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Cambridge: Legenda.
- Ricciarelli Cardinale, Cecilia (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago, Santiago: Festival Internacional de Documentales de Santiago.
- Ruffinelli, Jorge (2008). *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar
- Traverso, Antonio (2010). "Dictatorship Memories: Working through Trauma in Chilean Post-dictatorship Documentary". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24 (1): 179.2010, (179-191).
- Villarroel, Mónica (2005). *La voz de los cineastas: Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Cuarto Propio.
- Wayne, Mike (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. Londres: Pluto.

Claudia Bossay (Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile)

claudia.bossay@uchile.cl

Historiadora cultural con un doctorado en Estudios de Cine por la Queen's University Belfast (UK). Actualmente trabaja como Profesora Asistente de la carrera de Cine y Televisión para el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Comunicación e Imagen, de la Universidad de Chile. Dentro de sus áreas de especialización se encuentra la representación de la historia en el cine, el rol de las mujeres delante y tras las cámaras, la investigación con archivos fílmicos y el estudio de los públicos históricos de cine en Chile. Es co-editora del libro "La vieja escuela: El rol del Cine Arte Normandie en la formación de audiencias (1982-2001)" (2020) y directora del proyecto "Cartelera histórica: Exhibición y recepción cinematográfica en Santiago entre 1918 y 1969" (PAI79170064, CONICYT). Actualmente, es parte del proyecto de investigación "Públicos de cine en Chile: cultura cinematográfica, cinefilia y procesos de formación". E-mail de contacto: claudia.bossay@uchile.cl