 ISSN 2796-9924

Tres reflexiones alrededor de La cordillera de los sueños (Patricio Guzmán, 2019)

por Pablo Boido

I. Desplazarse y entrar en el territorio del recuerdo

La cordillera de los sueños (2019) es la tercera y última película que integra la trilogía del director Patricio Guzmán que fue iniciada con *Nostalgia de la luz* (2010) y precedida por *El botón de nácar* (2015). Cada documental, a su manera, recrea la historia y –especialmente– los traumas recientes de Chile. En cualquier posible genealogía sobre el género documental siempre aparece un vínculo con la historia. En el caso de Guzmán ese lazo es fundamental y no sé puede ver su cine sin tener en cuenta este aspecto.

En dicha película, como en otros trabajos del autor, se construye una hipótesis interpretativa sobre la sociedad chilena. Esta se va desplegando argumentativamente a partir de preguntas y respuestas. Así se suceden las marchas y contramarchas alrededor de una tesis que se expone retóricamente en un montaje conciso y sin fisuras. Allí aparecen la solidez de los recursos formales empleados por el director que en cada secuencia logra articular sus postulados centrales. En este sentido, cada película de Guzmán, es a su vez una clase de cómo hacer este tipo de documental por la precisión de su ingeniería discursiva. Su cine tiene casi exclusivamente como protagonista el devenir político y social de su país en los últimos 50 años.

Una particularidad de esta producción fue la coyuntura alrededor de su estreno. La fecha de llegada a las salas comerciales fue el 31 de octubre de 2019 unos días después del inicio del estallido en Chile. El 18 de octubre, unas dos semanas antes, se da inicio a una rebelión que lo cambió todo para siempre en el país que el director evoca. Aquel día varios grupos de estudiantes de la secundaria saltaron masivamente el molinete del metro de Santiago resistiendo al aumento del boleto. Esas imágenes se esparcen como chispas que terminarán incendiando toda la Región Metropolitana. Así comenzaba un largo período de revueltas que se extenderían al resto del país. En este punto, y por los cambios que se vivían en esos días, las conclusiones que propone el documental corrían el riesgo de quedar obsoletas. Es que el documental plantea distintas reflexiones sobre la implantación del neoliberalismo en Chile y su implacable actualidad en el país y que se centraba en lo que esa rebelión estaba –temporalmente– derrumbando.

Pero también este film es un apunte alrededor del olvido o negación de la tragedia que implicó el laboratorio neoliberal a partir de la destrucción del gobierno de la Unidad Popular que encabezó Salvador Allende entre 1970 y 1973. Bajo esta premisa el director nos exhibe sus notas y disquisiciones personales. Hoy al volver a verlo genera un eco singular sin que termine de perder su potencia. El ejercicio de revisitarlo cuando el estallido que sucedió en paralelo el mes de su estreno parece haber sido apagado vuelve a abrir interrogantes y nuevas lecturas sobre sus postulados. Es que, a riesgo de repetirme, el trabajar tan imbricadamente en una coyuntura que puede ir cambiando, el director afronta el desafío de que su trabajo pueda quedar fuera de lugar rápidamente. Sobre todo sí apunta a interpelar a un sujeto histórico concreto que él imagina como receptor de su obra. En este sentido, un logro que ha tenido Guzmán, es la vigencia de sus premisas que siguen siendo válidas y nos dan una mirada singular que recorre el período previo a la asunción de Allende hasta la actualidad.

Una de las hipótesis centrales de la película es que esa memoria (y su memoria) está anclada a las montañas. Los planos cenitales iniciales del documental que recorren este territorio nos dan cuenta de su inmensidad y su contrapunto con la ciudad de Santiago de Chile. Ciudad capital y valle rodeado de la muralla natural que es esta singularísima cadena montañosa. Al menos eso es lo que distintos personajes comentarán sobre este gigantesco cordón y el carácter insular que le da la capital del país y de ahí a todo el imaginario de su territorio. Una isla que es un mundo aparte pero que también ofrece resguardo. Entremezclado en esa primera secuencia, la voz en off del director revive la sensación que tiene cada vez que vuelve a esa ciudad que abandonó producto del exilio. Para él, comenta en off, volver a cruzar esas cumbres nevadas es atravesar nuevamente su infancia y ese lugar donde se quedó enlazada su experiencia vital y política. La memoria se vuelve así un insumo material, son esas formaciones naturales que desde siempre están ahí. Es esa inmensidad natural que parece ser testigo de todo lo que les ha pasado a quiénes habitan ese lugar y deciden dialogar con ella.

Imagen 1. *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019).

 ISSN 2796-9924

Estas primeras escenas se componen de registros panorámicos que van desde los picos más altos de las montañas hasta un mural dentro de la estación de metro que se articula con distintas entrevistas y testimonios. El primero es el de un amigo pintor que vive en Francia y al igual que Guzmán nunca volvió a vivir a Chile. Además, ambos coinciden en dedicar su obra a evocar ese país al que no hay regreso posible. O tal vez la hay pero la única vía es a partir de sus piezas artísticas.

Luego aparecerán otros artistas, esta vez escultores. Hasta aquí la película sostiene el tándem memoria y materialidad a partir de los distintos elementos naturales que provienen de la cordillera y que usan los artistas en sus trabajos. También, más brevemente, se entrevista a la música Javiera Parra que suma su relato sobre los primeros días de la dictadura en el seno de la familia Parra[1]. A este testimonio se le añaden los recuerdos de la infancia en la escuela del vulcanólogo Álvaro Amigo tejiendo un lazo entre su profesión y la remembranza de ese suceso trágico. Este largo alegato introductorio finaliza cuando toma la palabra el escritor y divulgador histórico Jorge Baradit quién estará a cargo de explicar más extendidamente el proceso que comienza luego del golpe y las secuelas que aún permanecen de la dictadura de Pinochet.

II. De archivos y alter egos

Los planos de la secuencia de apertura del film dedicados al pintor Guillermo Muñoz Vera son una excusa para pensar el propio recorrido vital del director y pensar en ese retorno imposible al país de la infancia. Luego aparecerá un segundo alter ego: el documentalista Pablo Salas. Este personaje aparece ya entrada la película y es retratado en distintas situaciones. Primeramente en su estudio donde atesora miles de horas de materiales que registran las protestas sociales durante la dictadura y luego en la transición democrática hasta el día de hoy. Salas ocupa un rol protagónico y como doble imaginario de Guzmán es una fuga de espacio tiempo donde el director parece decirnos “este podría haber sido yo sino me hubiera exiliado”.

Imagen 2. *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019).

Esta comparación con su propio alter ego en acción le sirve para traer a escena su trabajo en la otra trilogía cinematográfica: *La batalla de Chile* (1975–1979). También será una excusa para recordar a sus compañeros de aquella época de efervescencia revolucionaria cuando la movilización social estaba en ascenso. Salas parece seguir esa línea de documentalismo de primera línea que trabajó también Guzmán. Un cine en directo que el director rememora pero que ya no práctica dado que se ha enfocado en una línea principalmente ensayística.

Además de la figura de este personaje ocupan también un lugar central sus documentos. En distintos momentos la película se apoya y recorre el archivo de Salas. Allí aparecen distintas jornadas de lucha y toman una importante relevancia imágenes poco vistas de las organizaciones populares de mujeres que se enfrentaron al gobierno de facto en las calles de forma pacífica. La secuencia dedicada a Salas[2] finaliza en un tono heroico, luego de la arqueología sobre sus registros documentales, este aparece frente a una línea de policías que están reprimiendo. Se lo filma enfrentando con su cámara a estos agentes y, al parecer, sin miedo lo sigue filmando todo.

ISSN 2796-9924

Imagen 3. *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019).

Hay que resaltar que estas escenas vigorosas en las calles contrastan con otras reflexiones más penosas que aquejan al director. Este vuelve una y otra vez al momento de su exilio cómo si el tiempo se hubiera quedado detenido y desde ese día solo habitará la melancolía. En esa melancolía de izquierda, atada a la derrota pero también con resquicios para la esperanza, se puede alumbrar en este autor un diálogo con otro gran documentalista como Chris Marker. La relación de estos dos se dió brevemente a partir del soporte del francés para el rodaje de *La batalla de Chile*. Cuenta Guzman en *Lo que le debo a Chris Marker* (Guzmán, 2012) que fue fundamental su figura para consolidar su incipiente carrera como cineasta y que su apoyo le cambió la vida para siempre. Ambos realizadores recrean y comparten un tipo de sensibilidad. Por esto es imposible no ver en algunos postulados del director chileno la evocación, indirectamente, del film *El fondo del aire es rojo* (1977) Chris Marker. *La cordillera*… parece seguir esa línea de Marker y propone seguir elaborando la derrota sopesando la posibilidad del sueño revolucionario de las décadas pasadas.

III. Un deseo y una fuga

Ya en el final de la película se refuerza la tesis que asocia el golpe a los temblores de la montaña. Así se iguala un tipo de memoria que tiene el poder de los terremotos de esa zona: una memoria sísmica. El cataclismo que implicó el inicio de la dictadura se alude con imágenes del bombardeo sobre el Palacio de la Moneda y superpone explosiones en la cima de las montañas.

Imagen 4. *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019).

Esa gran muralla que comulga con la geografía afectiva del director vuelve a aparecer, esta vez convulsionada. Enlazar esa geografía singular con la memoria es el mayor desafío formal y discursivo que tiene el film. Y esto lo consigue casi durante todo el film aunque hay momentos en que la tesis queda más sostenida por la narración oral y con menos firmeza en los planos rodados.

Esos juegos con los espacios afectivos también se dan con su casa de la infancia que aparece sobre el final modelada en 3D luego de haber sido mostrada previamente en un estado ruinoso. Esta reconstrucción de su hogar da pie a otros recuerdos de niño. Entonces, rememora que su madre le comentaba de pequeño que cuando caía un meteorito se podía pedir un deseo. Mientras la voz en off afirma esto vemos la imagen de trozos de estos "pedazos del universo" que fueron encontrados originalmente en la cordillera. Allí el director proclama en voz alta, a riesgo de que no se cumpla su pedido, que su deseo es que Chile recupere su infancia y su alegría tal como él la conoció durante el gobierno de la Unidad Popular.

En un breve ensayo escrito "en caliente" luego de las jornadas de rebelión del 19 y 20 de diciembre del 2001 en Argentina, el escritor León Rozitchner afirmaba que lo que se había resquebrajado por esos días era el entramado del miedo. Según él, hasta ese entonces, este habitaba un colectivo social fragmentado (Colectivo Situaciones, 2002). Siguiendo está premisa, lo más importante de este levantamiento fue lograr hacer crujir la disciplina del terror que había inculcado la última dictadura cívico–militar. Trazando un paralelismo que nos lleve de Argentina al país trasandino nuevamente, tal vez se pueda pensar que este miedo dictatorial que describe Guzmán, haya sido roto por el estallido de octubre. Y quizás, a pesar de las contramarchas, en el despertar de aquel pueblo se haya resquebrajado el terror descrito por Rozitchner y finalmente se haya cumplido el deseo pedido por el director en la última escena de su película.

 ISSN 2796-9924

Bibliografía

Colectivo Situaciones (2002). *19 y 20 Apuntes para un nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: Tinta limón.

Guzmán, P. (2012). Lo que debo a Chris Marker, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2023-11-02] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/lo-que-debo-a-chris-marker/556

Pablo Salvador Boido (UBA)

pablo.boido@gmail.com

Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es becario doctoral para la realización del Doctorado en Historia y Teoría de las Artes. Integra el Instituto Artes del Espectáculo. Actualmente realiza una estancia doctoral en la Universidad del País Vasco (2022-2023) con el apoyo de la U.B.A. y la A.U.I.P. Es adscripto de Historia del Cine II en la carrera de Artes (U.B.A.) y forma parte del Proyecto de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología (PIACyT) Intermedialidad. Artes, literatura y curaduría de la U.N.A. Participa periódicamente en eventos como el Congreso AsAECA, Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, Fotocinema, etc. Ha publicado en revistas especializadas como Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades, MISTRAL Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History, Revista Artilugio, Fuera de campo, KM. 111 Revista de Cine, etc.