

# EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

## PATRICIO GUZMÁN

IGNACIO DEL VALLE-DÁVILA Y NATACHA SCHERBOVSKY El cine de Patricio Guzmán a 50 años del Golpe de Estado en Chile / CLAUDIA BOSSAY La filmografía de Patricio Guzmán: un mapa rutero para encontrar nuestra identidad mediante la memoria / FABIO MONTEIRO As dimensões de Salvador Allende na trilogia "A Batalha do Chile" (1975-1979) / PABLO CORRO PENJEAN *El Primer Año* (1971) o Patricio Guzmán en presente / CRISTIANE A. FONTANA GRÜMM Y ALEXANDRE BUSKO VALIM *A Batalha do Chile* (Patricio Guzmán) na 3ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo (1979): compartilhamento de experiências e resistência política / ANA LUCIA OLIVEIRA VILELA Y FABIANA DE SOUZA FREDRIGO O cinema de Patricio Guzmán: obsessão histórica, impasse e "novo universal" - da Batalha do Chile (1975-1979) à inflexão em Salvador Allende (2004) / SILVANA MARIANI Paisagem e melancolia em *Nostalgia da Luz* / PATRÍCIA CUNEGUNDES GUIMARÃES Da paisagem ao território. A montagem no cinema de Patricio Guzmán como elemento de transformação do espaço / PABLO BOIDO Tres reflexiones alrededor de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019) / JAVIER ZORO La obstinada juventud / IGNACIO DEL VALLE-DÁVILA Tres trilogías para Patricio Guzmán / NATACHA SCHERBOVSKY E IGNACIO DEL VALLE-DÁVILA Entrevista a MARCELO MORALES

NÚMERO 9

DICIEMBRE/2023  
ISSN 2796-9924



## DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

## COMITÉ EDITORIAL

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-UNSAM/CONICET)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

## COMITÉ CIENTÍFICO

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

DANUSA DEPES PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCIMILCO, MÉXICO)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

PABLO CORRO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

XIMENA TRIQUELL (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA)

## DISEÑO Y MAQUETACIÓN

DÉBORA KANTOR

CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)

# ÍNDICE

## Dossier

EL CINE DE PATRICIO GUZMÁN A 50 AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO EN CHILE.....	5
IGNACIO DEL VALLE-DÁVILA Y NATACHA SCHERBOVSKY	
LA FILMOGRAFÍA DE PATRICIO GUZMÁN: UN MAPA RUTERO PARA ENCONTRAR NUESTRA IDENTIDAD MEDIANTE LA MEMORIA.....	12
CLAUDIA BOSSAY	
AS DIMENSÕES DE SALVADOR ALLENDE NA TRILOGIA “ <i>A BATALHA DO CHILE</i> ” (1975-1979).....	34
FÁBIO MONTEIRO	
<i>El Primer Año</i> (1971) o Patricio Guzmán en presente .....	52
PABLO CORRO PENJEAN	
<i>A Batalha do Chile</i> (Patricio Guzmán) na 3ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo (1979): compartilhamento de experiências e resistência política .....	65
CRISTIANE A. FONTANA GRÜMM Y ALEXANDRE BUSKO VALIM	
O CINEMA DE PATRICIO GUZMÁN: OBSESSÃO HISTÓRICA, IMPASSE E “NOVO UNIVERSAL” - DA BATALHA DO CHILE (1975-1979) À INFLEXÃO EM SALVADOR ALLENDE (2004).....	82
ANA LUCIA OLIVEIRA VILELA Y FABIANA DE SOUZA FREDRIGO	
PAISAGEM E MELANCOLIA EM <i>NOSTALGIA DA LUZ</i> .....	103
SILVANA MARIANI	

DA PASSAGEM AO TERRITÓRIO: A MONTAGEM NO CINEMA DE PATRICIO GUZMÁN COMO ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO .....	120
PATRÍCIA CUNEGUNDES GUIMARÃES	

## CRÍTICAS

TRES REFLEXIONES ALREDEDOR DE <i>LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS</i> (PATRICIO GUZMÁN, 2019) .....	144
PABLO BOIDO	
LA OBSTINADA JUVENTUD.....	151
JAVIER ZORO	

## RESEÑAS

TRES TRILOGÍAS PARA PATRICIO GUZMÁN .....	156
IGNACIO DEL VALLE-DÁVILA	

## ENTREVISTA

ENTREVISTA A MARCELO MORALES .....	161
NATALIA SCHERBOVSKY E IGNACIO DEL VALLE-DÁVILA	

# EL CINE DE PATRICIO GUZMÁN A 50 AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO EN CHILE

POR IGNACIO DEL VALLE-DÁVILA Y NATACHA SCHERBOVSKY

Patricio Guzmán es uno de los pocos documentalistas del mundo que ha conseguido suscitar un interés casi ininterrumpido en la crítica y el público, a escala internacional, a lo largo de más de cincuenta años de carrera. Premios en festivales de los más diversos países y una larguísima serie de retrospectivas lo atestiguan. Curiosamente, ese contundente éxito no está relacionado con una capacidad para proponer temáticas variadas. Al contrario, prácticamente toda la obra de Guzmán desde que en 1972 estrenó su primer documental, *El primer año*, ha estado dominada por un universo temático relativamente restringido que se relaciona con la Unidad Popular, la dictadura que la derrocó y sus consecuencias en el presente.

En la casi totalidad de sus largometrajes y mediometrajes, Guzmán ha intentado explorar nuevas formas de regresar a esos procesos históricos y memoriales que para él resultan inagotables, destacando nuevas aristas, desarrollando nuevos matices. Si estuviéramos ante un músico diríamos que su obra se destaca por un restringido abanico de melodías que tiene como contrapartida un poderosísimo trabajo con la arquitectura de las armonías. Pero como en cualquier buena pieza musical es la armonía la responsable de sustentar la compleja estructura de su obra. No hay una crítica en esta observación, al contrario, una característica frecuente en grandes artistas de las más variadas disciplinas –de William Faulkner a Abbas Kiarostami, de Tarsila do Amaral a Marguerite Duras– es su capacidad para crear universos propios, fácilmente delimitables, que revisitarán a lo largo de su trabajo y en los que la experiencia personal se funde con lo colectivo.

Como decíamos al inicio, la Unidad Popular (1970-1973) presidida por Salvador Allende y la dictadura dirigida por Augusto Pinochet (1973-1990) han sido los pilares centrales del cine de Guzmán. A lo largo de medio siglo, ha vuelto a esas temáticas articulando la explicación histórica, el testimonio colectivo, la memoria personal y el espacio biográfico. En los documentales de Guzmán, la memoria está siempre en movimiento, estableciendo todo tipo de vínculos, analogías formales y poéticas entre el pasado y las coyunturas del presente. Tal vez, ningún otro cineasta latinoamericano haya mantenido la misma persistencia a la hora de abordar un mismo tema, a lo largo de tantos años.

Muchos de sus filmes se interesan por el relato más o menos cronológico de eventos específicos inmersos en la corta duración histórica. El caso más emblemático es la trilogía de *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979), al que habría que añadir documentales como *El primer año* (1972), *En nombre de Dios* (1987) y, en menor medida, *Mi país imaginario* (2022). Otros, en cambio, se interesan por establecer relaciones de analogías, no causales, entre ese periodo y otros momentos históricos, inscribiéndose así en la mediana y la larga duración histórica e incluso dentro de una duración de una escala no humana, sino geológica y cósmica, como sucede en la trilogía compuesta por *Nostalgia de la luz* (2010) *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019), pero también en filmes anteriores como *La cruz del sur* (1992). Del mismo modo, el carácter ensayístico y abiertamente subjetivo de las reflexiones en primera persona de muchos de sus filmes desde *Chile, la memoria obstinada* (1997) no ha impedido que utilice también, de forma exhaustiva, el testimonio de víctimas de la dictadura y de la represión en Chile. Pero, a diferencia de lo que hiciera Claude Lanzmann en *Shoah* (1985), en las películas de Guzmán la utilización de testimonios sobre las violaciones a los derechos humanos, no son una forma de oponerse al empleo de imágenes de archivo. Para Guzmán, no solo la imagen del horror no está prohibida ni debe proscribirse, sino que ha transformado, en reiteradas ocasiones, sus primeros filmes –en especial *La batalla de Chile*– en material de archivo para los documentales que le han sucedido.

Como puede verse, el cine de Guzmán recorre múltiples y fascinantes encrucijadas: la de la historia y la memoria; la del documental y el ensayo fílmico; la de la primera persona y las voces colectivas; la del testimonio y el archivo. En parte por ello ha suscitado tanto interés en la investigación universitaria a nivel mundial. A lo largo de los años el cine de Guzmán ha sido motivo de un amplio número de estudios monográficos, entre los que se destacan, por su volumen y calidad, aquellos publicados en Francia, Brasil, Estados Unidos y España.

Curiosamente, en la academia chilena no parece haber suscitado el mismo grado de adhesión, hasta hoy no se ha publicado en Chile ningún libro monográfico sobre Guzmán realizado por un investigador o una investigadora de ese país, aunque no son raros los artículos y capítulos de libros en los que se analizan sus películas<sup>1</sup>. Se diría que el documentalista causa menos interés en su país de origen que otros cineastas de su misma generación, como Raúl Ruiz (1941-2011) e incluso se considera que la centralidad atribuida a su figura en el exterior ha opacado injustamente a otros documentalistas de gran talento como Ignacio Agüero. La procedencia nacional de los artículos de este dossier, en cierta medida sirve para exemplificar lo anterior: no es una coincidencia que hayamos recibido más textos de Brasil que de Chile.

1. Los libros sobre Guzmán publicados hasta hoy en ese país son autoría de un uruguayo, Jorge Ruffinelli (2008) y una italiana Cecilia Ricciarelli (2010), a los que se añaden los que ha publicado el propio Guzmán (2020) y (2023) y un cuaderno pedagógico destinado a público escolar, desarrollado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (hoy Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio) y la Cineteca Nacional (2018). Sin embargo, no se han publicado estudios académicos de carácter monográfico sobre el cineasta que hayan sido escritos por chilenos y que hayan surgido de proyectos de investigación financiados por universidades de ese país o por fondos públicos.

Como explica Marcelo Morales, director de la Cineteca Nacional de Chile, en la entrevista que le realizamos para este dossier, la relación de Guzmán con el campo académico chileno y, en especial, con la crítica no está exenta de tiranteces. Ello se debe, en parte, al espíritu crítico hacia Chile presente en la mayoría de sus filmes. Muchas de sus reflexiones sobre la situación política y cultural de Chile en el presente –como su reiterada afirmación de que sería un país sin memoria–, enunciadas por Guzmán a varios miles de kilómetros de distancia del país, son vistas con cierto malestar por el mundo académico chileno. Sin embargo, habría que situar esas afirmaciones en el contexto del desarraigo y del trauma producidos por el golpe de Estado y el exilio. No debe perderse nunca de vista que el lugar de enunciación de casi todo el cine de Guzmán es el exilio, eso les confiere a sus filmes sobre Chile buena parte de su riqueza y de su carácter distintivo, aunque suscite no pocas polémicas y fricciones.

Pero no es en el terreno académico, sino en el de las políticas culturales donde esas polémicas han tenido más fuerza. A pesar de su rotundo éxito internacional, la trilogía de *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979) solo fue estrenada en los cines de ese país recién en 1997, es decir, siete años después del regreso de la democracia. La ocasión fue la primera edición del Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCs) creado por el propio Guzmán. Más tardío aún fue el estreno de la trilogía en la televisión chilena, que solamente tuvo lugar en 2021 y no fue difundida por la televisión pública, sino por *La red*, una cadena privada. En este sentido, también experimentó conflictos con el estreno de *Nostalgia de la luz* (2010) por Televisión Nacional en 2013. El filme fue exhibido después de la medianoche, censurando fragmentos de la película, recortando el título del documental, sin la introducción y comenzando en el minuto 35 como señala Patricio Guzmán en la carta abierta que escribió al director de TVN (Guzmán, 2013). Es más, antes de *El botón de nácar* (2015) ninguna de sus películas recibió financiamiento público en Chile desde que se creó el sistema de fondos en 1999, una situación de la que el propio director se quejó en 2012 en una ácida carta abierta dirigida a Luciano Cruz-Coke, en ese entonces ministro de Cultura (Del Valle-Dávila, 2020: 154).

En la actualidad, la situación ha cambiado drásticamente. Este año el gobierno chileno le otorgó a Patricio Guzmán el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales el mayor reconocimiento estatal que puede recibir un cineasta en ese país. Asimismo, la Cineteca Nacional ha estrenado la versión restaurada de las tres películas que componen *La batalla de Chile* y de *El primer año*, este último, un filme casi totalmente desconocido por el gran público. A ello se suma la proyección en la Pontificia Universidad Católica de Chile –antigua casa de estudio del director– de este último filme. Todos esos homenajes, como es evidente, están íntimamente asociados con las conmemoraciones de los 50 años del golpe de Estado de 1973, que el cineasta nunca se ha cansado de abordar y definió como una memoria obstinada. Es de esperar que, a raíz del premio nacional, en el futuro inmediato aumente el interés académico, en Chile, por su obra.

El objetivo de este dossier, que ha sido organizado a caballo entre Argentina y Brasil, ha sido situar los documentales de Guzmán desde una perspectiva transnacional, pero sin nunca perder de vista a Chile, su cultura, historia, política y territorio: principales focos de atención de

toda la obra guzmaniana. Esperamos haberlo logrado y contribuir a seguir reflexionando, analizando pero sobre todo a visitar y revisitar las obras de Guzmán ya que sus imágenes todavía arden (Didi-Huberman, 2012).

El dossier que presentamos bajo el título “El cine de Patricio Guzmán a 50 años del Golpe de Estado en Chile” comienza con el artículo de Claudia Bossay, “La filmografía de Patricio Guzmán: un mapa rutero para encontrar nuestra identidad mediante la memoria” donde se hace un repaso exhaustivo y detallado por las distintas formas que fue encontrando Patricio Guzmán a lo largo del tiempo para que sus películas sigan siendo herramientas políticas que detonen el recuerdo, la conciencia y la ética de los últimos cincuenta años de historia reciente chilena. Pretendiendo con sus filmes ayudar a construir diversas formas de autoconciencia sobre el pasado chileno que sigan fortaleciendo los lazos de memoria así como también el deseo de un modo de vida más justo y digno.

Fábio Monteiro, por su parte, en el artículo “As dimensões de Salvador Allende na trilogia ‘A Batalha do Chile’ (1975-1979)” busca recuperar los modos en que aparece el presidente Salvador Allende a lo largo de esta trilogía, atendiendo a las dimensiones que adquiere el montaje y los discursos en las imágenes de archivo que, sobre todo, derivan de la casa productora Chile Films. Realiza una categorización de imágenes recurrentes: demióticas, demiúrgicas y hostiles que, según el autor, ayudan a analizar no sólo la complejidad de la representación de Salvador Allende en la historia del cine sino también a reflexionar cómo las películas de *La Batalla de Chile* siguen siendo importantes documentos que todavía tiene mucho que expresar.

Pablo Corro en su artículo ‘El Primer Año (1971) o Patricio Guzmán en presente’ afirma que esta obra está impulsada por el momento en que estaban sucediendo los acontecimientos políticos. No está afectada por el golpe de estado, por la tragedia de la dictadura ni por la memoria. Analiza diversas secuencias del film y las formas cinematográficas que elige para representar (las tomas campesinas, la figura de Allende, el trabajo y las actividades productivas) a diferencia de otras películas realizadas en la misma época. Repara en la experimentación cinematográfica, en la gran versatilidad territorial y la multiplicidad de voces que dan cuenta del presente como un “cristal del tiempo”, una posición crítica que visibiliza hoy el pasado pasado como un momento de subsistencia y el devenir como un desafío.

Cristiane Fontana Grumm y Alexandre Busko Valim en “*A Batalha do Chile* (Patricio Guzmán) na 3ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo (1979): compartilhamento de experiências e resistência política” analizan el paso del filme por la Mostra de São Paulo en plena dictadura brasileña, otorgándole una atención particular a la última parte, *El poder popular*, que conquistó uno de los premios del público. A partir de un minucioso estudio de fuentes de época, como cartas intercambiadas entre productores y organizadores y artículos de crítica especializada, se estudian las gestiones que llevaron a la inserción de la trilogía dentro de la programación del certamen paulista y la recepción que tuvo en Brasil. De esa forma, el artículo arroja nuevas luces sobre la difusión transnacional del filme y su importancia como forma de denuncia de la dictadura chilena.

Ana Lucia Oliveira Vilela y Fabiana de Souza Fredrigo en el texto “O cinema de Patricio Guzmán: obsessão histórica, impasse e ‘novo universal’ – da Batalha do Chile (1975-1979) à

inflexão em Salvador Allende (2004)" comparan la primera trilogía de Guzmán con el filme sobre el expresidente chileno. Como tratan de mostrar en su artículo, la manera de presentar al mandatario y de analizar la Unidad Popular cambia de un filme para otro. Las autoras consideran que eso abriría espacio para lo que denominan un "nuevo universal". Sin embargo, ese "nuevo universal" solo se alcanzaría en la última trilogía de Guzmán con los "eventos históricos integrados a una temporalidad ampliada".

En "Paisagem e melancolia em *Nostalgia da luz*", Silvana Mariani se aproxima a ese largometraje de 2010 estableciendo relaciones entre la memoria y el paisaje del desierto de Atacama en el norte de Chile. La autora analiza las diferentes imágenes poéticas y las metáforas audiovisuales que recorren todo el filme y que servirían como una manera de ofrecer una reflexión sobre el pasado. Mariani pone una atención particular en el tropo de la luz, como forma de sacar de la oscuridad el pasado traumático y en la noción de melancolía, considerada como no como un estado paralizante, sino como un sentimiento que potencializa el trabajo de la memoria, al permitir expresar el dolor y el vacío dejado por los crímenes de la dictadura.

Patrícia Cunegundes Guimarães en el artículo "Da paisagem ao território: A montagem no cinema de Patrício Guzmán como elemento de transformação do espaço" estudia los sentidos del paisaje en la última trilogía de Patrício Guzmán, compuesta por los filmes *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019). La tesis de la autora es que los paisajes de esos tres filmes, al ser puestos en relación con archivos y con el testimonio de víctimas de la represión ejercida por el estado chileno, adquieren una nueva dimensión, dejan de servir como simple telón de fondo de la acción, para transformarse en territorios que son insistente mente interrogados por el cineasta. Esos territorios, que están tensionados por constantes disputas de memoria, son también testimonios de diferentes temporalidades históricas.

Pablo Boido en su crítica "Tres reflexiones alrededor de *La cordillera de los sueños* (Patrício Guzmán, 2019)" analiza de qué manera Patrício Guzmán recrea los traumas y la historia reciente en Chile a partir, en este caso, de la memoria que se encuentra en las montañas. Repara sobre la coyuntura de exhibición de la película a días del estallido social en 2019, los riesgos que atravesó y las nuevas relecturas en este nuevo contexto. Ahonda sobre los diferentes testimonios de artistas y vulcanólogos que comentan acerca de la muralla que convierte al país en una especie de isla y los imaginarios que hay sobre ese territorio. También destaca la experiencia personal de Guzmán como exiliado, que vuelve al país, recuerda su infancia y su participación política durante el gobierno de Allende. Repara en el personaje de Pablo Sala como archivador y alter ego del propio director, aquel que no se fue, sino que siguió filmando durante la dictadura. Para terminar con un deseo y una fuga: que el estallido haya logrado resquebrajar el miedo de la dictadura y el pueblo pueda recuperar la alegría que vivió durante los años de la UP.

En "La obstinada juventud" Javier Zoro realiza una crítica recuperando su experiencia personal y las vivencias que ha llevado a cabo con jóvenes a través de la visualización de *La memoria obstinada* (1997). Como parte de los talleres que ha impartido sobre Patrício Guz-

mán a lo largo de todo Chile, en un programa del Ministerio de las Culturas para fomentar la educación artística, comparte la propuesta que llevó a cabo en Coyhaique. Las preguntas que realizó a adolescentes que vieron *La batalla de Chile* a 50 años del golpe de estado como un espejo o “secuelas no filmadas de *La memoria obstinada*” según sus palabras. Se cuestiona cómo conectar con los deseos y ritmos juveniles, qué estrategias utilizar para trabajar con las películas, qué hacer con las imágenes, qué recuerdos tendrán dentro de 25 años y, una de las más importantes, cómo el cine puede influirnos y transformarnos en la adolescencia.

Este dossier incluye una entrevista realizada por sus organizadores, Ignacio del Valle-Dávila y Natacha Scherbovsky, a Marcelo Morales, director de la Cineteca Nacional de Chile. En ella se pasa revista a las importantes acciones realizadas por la cinematoteca en torno al cine de Guzmán, con motivo de las conmemoraciones de los cincuenta años del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Morales analiza la relevancia que ha tenido tanto el reciente redescubrimiento, restauración y proyección del filme *El primer año* (1972), como la restauración y proyección de *La batalla de Chile* en la sala de cine del Centro Cultural La Moneda. También, reflexiona sobre las relaciones entre Patricio Guzmán, el campo cinematográfico chileno y el mundo académico.

Para concluir, ofrecemos una reseña del libro de Fábio Monteiro “O cinema de Patrício Guzmán: histórias e memória, entre as imagens políticas e a poética das imagens” (2022), uno de los estudios más completos sobre el cine de Patricio Guzmán. Publicado recientemente en Brasil, el libro parece destinado a profundizar el interés por el cine del director chileno.

Hemos querido reunir artículos que estudian las articulaciones entre el cine y los relatos del pasado traumático en la obra de Patricio Guzmán, a 50 años del golpe de Estado de 1973. Nos ha interesado recoger escritos que analizan no sólo cómo ha sido representada la Unidad Popular y la dictadura en las películas del cineasta, sino cómo éste ha contribuido a construir y vehiculizar un imaginario sobre ese pasado y cómo se ha posicionado a lo largo del tiempo, en las discusiones entorno a la “memoria histórica” y a la “lucha por la memoria” en Chile.

## Bibliografía

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2018). *Patrício Guzmán, cine documental y memoria: cuaderno pedagógico*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Cineteca Nacional.
- Del Valle-Dávila, Ignacio (2020). “Problématiques cinématographiques: les chemins de la mémoire”. In Kabous, Magali, Ignacio del Valle-Dávila y Eva-Rosa Ferrand Verdejo (org.). *Guzmán: El botón de nácar*. París: Atlande.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve S.A
- Guzmán, Patricio (2020). *La batalla de Chile : una historia de una película*. Santiago: Catalonia.
- (2013). “Carta abierta de Patricio Guzmán dirigida al Sr. Mauro Valdés Director Ejecutivo de TVN”. *Corporación Cultural Documental*, 1 de agosto. Disponible en: <https://corporacionculdoc.wordpress.com/2013/08/01/carta-abierta-de-patricio-guzman-dirigida-al-senor-mauro-valdes-director-ejecutivo-de-tvn/>

- . (2023). *Filmar lo que no se ve, filmar lo invisible, una manera de hacer documentales*. Santiago: LOM.
- Ricciarelli, Cecilia. (2010). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago: Festival Internacional de Documentales de Santiago FIDOCs.
- Ruffinelli, Jorge (2008). *El cine de Patricio Guzmán : en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar Editores.

# *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残酷 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 guion fue escrito con Eduardo Stagnaro, quien también trabajó en el montaje. Esta es la película más temprana que se conserva de Guzmán.<sup>3</sup> *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,<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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 (OSPAAL). 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),<sup>6</sup> 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* (19712) 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 hiper-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,<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.

CUT<sup>9</sup> 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.”<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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, entretenir 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.<sup>12</sup> *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).<sup>13</sup> No obstante, se convirtió en una de las películas clave de la campaña de solidaridad internacional que tuvo lugar durante la década de 1970.<sup>14</sup> 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: *Guion 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 Patricio Guzmán y Pedro Sempere.<sup>15</sup> 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 (Méjico), 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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 Waleska 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 aprobaron 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” (Villarroel 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 períodos 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 a 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 deserción 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.<sup>18</sup> 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 prendía, 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.<sup>19</sup> 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). *Guion 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 filmicos 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

# AS DIMENSÕES DE SALVADOR ALLENDE NA TRILOGIA “A BATALHA DO CHILE” (1975-1979)

POR FÁBIO MONTEIRO

The framing of Salvador Allende in the “*La Batalla de Chile*” (1975-1979)

## Resumo

O cinema de Patricio Guzmán tem, dentre seus dispositivos narrativos fundamentais, o uso de imagens de arquivo contando, inclusive, com a reutilização de recortes de seus próprios filmes ao longo dos anos. No caso de “*A Batalha do Chile*”, a trilogia ficou conhecida pelo fato de a equipe de filmagem acreditar estar filmando uma revolução, mas descobrir um golpe de estado em sua fase de finalização. Dentre os arquivos utilizados, estão as imagens produzidas pela *Chile Films*, uma empresa estatal que refletiu as contradições internas da *Unidad Popular*, assim com as tensões político-ideológicas que tomavam conta dos agentes cinematográficos daquele momento. O artigo, portanto, pretende refletir sobre o papel que o presidente Salvador Allende assume ao longo dessa trilogia, que dimensionamentos a montagem opera em suas imagens e discursos, levando em conta que, em grande medida, a sua presença deriva de imagens fabricadas pela *Chile Films*. O artigo, portanto, apresenta um recorte da tese de doutorado defendida na PUC/SP intitulada “*O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens*”, pioneira ao oferecer simultaneamente uma análise filmica, histórica e filosófica do conjunto da obra deste chileno.

**Palavras-chave:** Patricio Guzmán, memória, história, testemunhos, América Latina

## Abstract

Patricio Guzmán's cinema is well known as “the chronicler of contemporary Chile”. Among his fundamental narrative devices there is the use of archive images, including the reuse of clippings from his own films over the years. In the case of “*La Batalla de Chile*”, the trilogy became known also by the fact that the crew believed they were filming a revolution, but

discovered a coup d'état at the end. Among the archives are images produced by Chile Films, a state-owned company that reflected the internal contradictions of Unidad Popular, as well as the political-ideological tensions that gripped cinematographic agents at that time. This article, therefore, intends to reflect the role that President Salvador Allende assumes throughout this trilogy, what framings and montages operate in his images and speeches considering the historical background. It's an excerpt from the doctoral thesis entitled "The cinema of Patricio Guzmán: history and memory between political images and the poetics of images", pioneering in simultaneously offering a filmic, historical and philosophical analysis of Guzmán's work.

**Key words:** Patricio Guzmán, memory, history, testimonies, Latin American

## Introdução

A trilogia de *A Batalha do Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979) é um cânone do cinema mundial, mas que ainda permanece cifrada por diversos fatores históricos. Dentre os fatores extra-filmicos, pode-se cogitar que o silenciamento cultural promovido pelo pinochetismo ao longo da redemocratização chilena foi decisivo para a censura ao filme dentro do Chile até o ano de 2021, momento em que foi televisionado pela primeira vez no país. Em que pese este silenciamento, é válido lembrar que o filme foi divulgado de maneira clandestina através de fitas de videocassete na América Latina ditatorial e que, no começo do século XXI, teve cópias divulgadas em canais streamings, como o YouTube.

Em linhas gerais, talvez não seja exagero dizer que aspectos como estes também contribuíram para comprometer o avanço da divulgação desta obra em escala regional pela América Latina e, portanto, inviabilizar o avanço de pesquisas acadêmicas capazes de olhar mais perto a maneira como seus três filmes *A insurreição da burguesia* (Patricio Guzmán, 1975), *O golpe de Estado* (Patricio Guzmán, 1976) e *O poder popular* (Patricio Guzmán, 1979) revelam muito das contradições internas existentes no governo Allende (1970-1973), das relações de força que culminaram em um dos regimes de exceção mais violentos da história e também das permanências do pinochetismo no Chile contemporâneo.

Por outro lado, seria importante registrar que, em que pese a sua centralidade como um documento audiovisual, as pesquisas acadêmicas que se dedicam à análise destas obras enfrentam alguns impasses, tais como o acesso às suas diferentes versões – cujas diferenças, como se sabe, foram operadas pelo próprio realizador tendo em vista à atualização do conjunto da obra ao longo do tempo -, à dificuldade de se lidar com a sua permanência em acervos como domínios virtuais, museus e cinematecas e, paradoxalmente, devido à sua permanência como um monumento dentro da própria filmografia de Patricio Guzmán.

Por estas e outras razões, o atual estado da arte de *A Batalha do Chile* nos convida a interpelar as suas obras por diferentes prismas a saber como elas dimensionam a imagem do ex-presidente Salvador Allende, eleito por uma coalizão de partidos de esquerda em sua quarta

campanha eleitoral, em setembro de 1970. Sendo assim, o propósito deste artigo é apresentar um recorte da tese de doutorado que originou o livro “*O cinema de Patricio Guzmán – história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens*”, lançado pela editora Paco em 2022, ao mesmo tempo em que dialoga com os debates públicos gerados pelas efemérides de 50 anos da *Unidad Popular* e os 50 anos do golpe chileno, de 11 de setembro de 1973.

Antes de tudo, é importante destacar que a problematização da montagem das treze inserções de imagens de Salvador Allende ao longo de toda trilogia revelam outras questões periféricas, mas relevantes para outras frentes de pesquisa, tais como: que relações sociais, políticas e econômicas *A Insurreição da Burguesia*, *O golpe de Estado* e *O poder popular* estabelecem com suas condições extra-filmicas? Tendo em vista que eles foram finalizados para apresentarem uma “análise política”, que interpretações ensejam sobre as tensões partidárias e institucionais que surgiram ao longo do governo Allende? O que os filmes dizem a respeito das divergências internas da *Unidad Popular*? E a respeito das tendências reacionárias da Democracia Cristã, o que eles informam?

Uma vez delineadas estas fronteiras, quando se tem em vista precisamente o poder Executivo, questiona-se como elas manejam a posta em cena e os discursos de Salvador Allende?<sup>1</sup> Como mensurar o fato de as suas imagens terem sido coletadas dos arquivos da *Chile Films*? Elas têm a mesma dimensão temporal e discursiva, ou seja, a mesma dimensão histórica ao longo da trilogia? Por fim, quais interpretações são possíveis a respeito do *poder popular*, as forças sociais de bases que, a partir da paralisação patronal de outubro de 1972, esgarçaram a institucionalidade do governo reivindicando a radicalização da luta de classes?

A título de conclusão desta introdução, destaca-se que estas questões nos levaram a uma categorização de três tipos de imagens recorrentes na trilogia, sendo elas *as imagens demóticas*, *as imagens demiúrgicas* e *as imagens hostis*. As *imagens demóticas* compõem cerca de “80 ou 95% do filme”<sup>2</sup> e se caracterizam por serem difusas, ambivalentes, ruidosas posto que foram registradas pela própria equipe de filmagem em grandes planos-sequência.<sup>3</sup> Produzidas, então, a partir da própria concretude histórica no devir dos acontecimentos, elas evidenciam a luta de classes que se desenvolvia no país, possuem um “*sistema visual contraditória e ambivalente*” e seguem abertas em busca de síntese histórica, pois são tomadas em processo de marcha, manifestações, reuniões, assembleias, movimentos sociais e conflitos que tomaram as ruas por mudanças sociais.<sup>4</sup>

1. A análise crítica recorreu ao *Archivo Allende*, disponível nos domínios oficiais do Partido Socialista em: <http://www.socialismo-chileno.org/PS/sag/Documentos/textos.html> A íntegra dos discursos de Allende que compõem toda a trilogia podem ser encontrados no livro citado;

2. O índice de originalidade das imagens oscila nos depoimentos de Guzmán: em entrevista a Sempere (1977: p. 84) ele avalia em 95%, enquanto na entrevista concedida a Avellar disponível no DVD produzido pela Videofilmes em 2005 ele avalia em “uns 80%”.

3. Conforme Guzmán em entrevista a Pedro Sempere, e que a edição “*macluhanista, de baixa frequência*” de Chaskel fez questão de respeitar, tendo em vista a evidente luta de classes - “luta de contrários” - que se desenvolvia no país GUZMÁN, P.; SEMPERE, P. Op cit. P.99.

4. Resultado do I Concurso de Promoción del Archivo de la Cineteca Nacional de Chile, o relatório *Me-*

Por seu turno, as *imagens hostis* são aquelas que, cerzidas pela montagem, engendram relações de combatividade e ameaçam o governo Allende, os movimentos sociais ou a própria existência do cinegrafista, a exemplo da icônica tomada de Leonard Henricksen que filma própria morte. Composta por “bustos falantes” de personalidades políticas que ameaçam a democracia liberal, tanques de guerra, helicópteros, armas de fogo ou pelos *allaniamentos* (batidas militares), as *imagens hostis* ganham espaço, tempo e volume ao longo da trilogia na medida em que o golpe militar se mostra inevitável.

Por fim, em contraste a estes regimes de imagens, as postas em cena de Salvador Allende, oriundas dos arquivos da *Chile Films*, foram denominadas de *imagens demiúrgicas* tendo em vista o seu caráter pastoral no regime filmico. De natureza *extra filmica*, elas são dispostas a urdir a trama filmica de modo a apresentar um Allende que “*olha e fala por todos e para cada um*”, uma imagem que singulariza um poder que se exerce sobre uma multiplicidade, uma voz “*que guia para um objetivo e serve de intermediário para esse objetivo*”. Assim, as chamadas “pastorais de Allende”<sup>5</sup> devem ser entendidas como imagens que personificam a ‘razão de Estado’ leninista defensora da centralidade de Allende e da UP na condução da *via chilena rumo ao socialismo*, a partir da racionalidade legal e administrativa liberal.

Em resumo, quando justapostas às *imagens demóticas*, as *imagens demiúrgicas* de Allende revelam o esforço de governança das forças políticas, de apascentamento das tensões ideológicas e de recondução da babel popular à unidade. Essas questões se expressam na temporalidade forte da eloquência verbal de Salvador Allende em contraposição ao vozerio das *imagens demóticas*. Como “*construtoras*”<sup>6</sup>, a sua demiurgia singulariza um poder que pretende se exercer sobre uma multiplicidade - a diversidade ideológica dos partidos que compõem a *Unidad Popular* e o Legislativo, as correntes sindicais que ganharam cada vez mais força desde o governo Frei (1964-1970) e outras frentes institucionais constituintes, tal como o Judiciário e as Forças Armadas.

Como se disse, a trilogia conta com treze inserções de Salvador Allende, sendo que elas minguam na medida em que o conjunto de filme se destina da polarização social que pretende demonstrar o avanço das direitas e setores reacionários junto às intervenções castrenses no primeiro filme até a defesa dos poderes populares no último filme. Em outras palavras, *A insurreição da burguesia* conta com a participação de Salvador Allende em sete ocasiões, enquanto *O golpe de Estado* com cinco e *O poder popular* somente com uma, logo no começo de filme em que se vê um Allende em desfile de carro aberto, mas emudecido pela montagem que pretende sublinhar a força política dos movimentos sociais.

A seguir, veremos como a análise filmica, histórica e filosófica dessas *imagens demiúrgicas* é capaz de revelar os anacronismos, silenciamentos e escolhas operados pela equipe de

---

*morias en Movimiento – Las batallas culturales de la imagen en la Unidad Popular*, contém análises ricas sobre a “*cultura visual militante que tentou dar conta*” dos processos históricos do Governo Allende (1970-973). Centro Cultural De La Moneda. Exposiciones. Disponível em: <[http://www.ccplm.cl/sitio/wp-content/uploads/2016/10/161005\\_Memorias-en-movimiento-II-Concurso-de-investigaci%C3%B3n.pdf](http://www.ccplm.cl/sitio/wp-content/uploads/2016/10/161005_Memorias-en-movimiento-II-Concurso-de-investigaci%C3%B3n.pdf)> Acessado em 12/11/2020.

produção em cada um deles e que, também, permitiram a compreensão das obras como uma trilogia. Em linhas gerais, um de nossos propósitos é demonstrar como o dimensionamento das magnitudes dessas imagens transcende a tarefa de analisar a complexidade de Salvador Allende na história do cinema e se torna um recurso poderoso para a compreensão das contradições *Unidad Popular* e dos impasses vividos pelo Chile contemporâneo.

## O **double bind** de allende a partir de a insurreição da burguesia

Das sete apresentações de Allende no primeiro filme da trilogia, três parecem *cruciais*, isto é, provocam *turning points* no arranjo do argumento fílmico, tais como i) o discurso de Allende de 24 de junho de 1973, apresentado em duas ocasiões, aos 29 e aos 34 minutos do filme, de maneira a encerrar a introdução e abrir a escalada fascista dos setores médios até o empresariado; ii) o seu discurso de 19 de abril de 1973, apresentado aos 58 minutos do filme, e que se posiciona como uma guinada em direção aos confrontos civis em meio à paralisação da mina de El Teniente, em abril de 1973; e, por fim, iii) o discurso pronunciado em 21 de junho de 1973, que acompanha o encerramento dos 76 dias da ‘paralisação do cobre’ e dá ensejo às cenas fatais de Leonardo Henricksen no *tanquetazo* final.

Dentre os exemplos de como este filme agencia as imagens de Salvador Allende, tem-se aquela que marca a passagem do segundo para o terceiro ato do filme, quando se põe em cena o avanço dos setores conservadores e reacionários encarnados nos grêmios patronais e na Democracia Cristã sobre os movimentos sociais, sobretudo aqueles ligados aos setores de transportes. O filme põe em evidência as críticas de determinados trabalhadores ao comando da CUT, defensora do *allendismo*, sobre os movimentos populares: interessada em cooptar o processo das reformas sociais, as lideranças cutistas pretendiam frear a radicalização do processo pelos movimentos.

Na sequência, o argumento fílmico apresenta os ataques armados que os setores radicais da Democracia Cristã e do Partido Nacional passaram a fomentar a fim de semear o caos. Estamos em meio a paralisação patronal de 26 dias ocorrida em outubro de 1972 e, logo após as imagens do *Movimiento Patriótico de Renovación* (MOPARE), criado pelos movimentos populares com o apoio da CUT para resistir à greve patronal, emerge um Salvador Allende manejado de maneira a endossar a sua aproximação junto do poder popular e reafirmar a defesa da institucionalidade.

Neste momento, as *imagens demiúrgicas* de Salvador Allende foram extraídas da celebração do 40º aniversário do Partido Socialista, em 19 de abril de 1973. Dividido em nove tópicos,<sup>7</sup> o discurso de quase dezessete minutos tem um forte teor altivo e professoral, posto que o

7. O discurso original tem 4131 palavras e sua cronometragem foi aferida através do domínio <<https://copywritely.com/pt/words-to-minutes/>>. O discurso segue disponível no *Archivo Allende* intitulado da seguinte maneira: *Chile há marcado una actitud señera contra las plataformas del imperialismo. Discurso del compañero presidente Salvador Allende en el 40º Aniversario del Partido Socialista en 19 de abril de 1973. La clase obrera chilena tiene su propia y dura experiencia y una fuerte conciencia revolucionaria. Lo*

presidente começa testemunhando ser o “fundador e o companheiro Presidente” do Partido Socialista, cujo alcance nacional mereceria recordações

Como não se lembrar do mineiro ao pampeiro, aos ovelheiros das estâncias de magallánicas, ao professor do primário, ao operário industrial, ao carvoeiro! Como não se lembrar daqueles que nunca pediram nada, que jamais tiveram um emprego, que nunca reclamaram rendas, que são e têm sido a mais essencial e granítica força em que se baseia a moral e a vontade revolucionária do Partido Socialista! (La Batalla de Chile I, Patricio Guzmán, 1975)

A referência à presença de norte-vietnamitas no evento o levou a registrar as diferenças que existiriam entre a via chilena e as esquerdas mundiais, apontando que “*não se abate o capitalismo em uma única grande jornada apocalíptica*”. E isto significaria que o Chile, ainda, estava em “*campo de batalhas*”, cujas trincheiras conquistadas ele assinalava ao afirmar

recuperamos para o Chile as riquezas básicas que estavam nas mãos do capital estrangeiro. Tomamos outra trincheira da reação quando terminamos com os latifúndios. Avançamos outra trincheira quando nacionalizamos o cobre. Alcançamos trincheiras quando as indústrias estratégicas e os monopólios passaram para a área estatizada da economia. E o povo tem que apreciar isso, assim como os companheiros de meu partido. Por isso seguimos uma rota justa e seguiremos avançando. E o faremos com base na nossa decisão irrevogável de cumprir o programa da Unidade Popular. (La Batalla de Chile I, Patricio Guzmán, 1975)

Os desdobramentos desse argumento e a condução na “*rota justa*” do programa da UP, compõem o excerto utilizado na primeira metade da demíurgia allendista que, ao se referir sobre o que aprendeu com o povo na defesa da independência do país, e para a conquista de dias melhores para as grandes massas preteridas, afirmou que “*à lealdade do povo responderei com a lealdade de um militante socialista e como presidente do Chile cumprirei implacavelmente o programa da Unidade Popular*”, sendo os aplausos seguidos de um *zoom out*.

Porém, a montagem acresceu à defesa do programa da UP um trecho do discurso presente sob a rubrica “*maior eficiência nas empresas da área social e mais vigilância no funcionamento das outras*”, momento em que o presidente clama pela vigilância popular dos meios de produção, assim como pelo aumento da participação popular, tendo em vista a superação da crise econômica. Daí que, na segunda metade de sua demíurgia, têm-se as seguintes palavras

---

sostuvo el presidente da Republica Salvador Allende, en el Estadio Nacional, en el discurso que pronunció para saludar el cuadragésimo aniversario del PPS.

Temos que produzir mais ferro, mais cobre; temos que produzir mais ouro, já que este metal tem alcançando grande valor. Necessitamos de um controle maior sobre a distribuição dos produtos. Aqueles que acreditam que às vezes vacilo que me escutem bem: temos que fortalecer o poder popular, os Centros de Mães, as juntas de Vizinhos, as JAP's, os Comandos Comunais; temos que os fortalecer. Temos que fortalecer os cordões industriais, mas não como força paralela ao governo, mas sim como forças populares junto das forças do governo de vocês, do Governo Popular. (La Batalla de Chile I, Patricio Guzmán, 1975)

Dessa maneira, a pastoral de Allende, que marcaria a guinada do segundo para o terceiro ato do filme, expressa uma espécie de *double bind* no regime filmico, ou seja, ela pretende apresentar uma imagem que, na verdade, vocaliza, simultaneamente, duas mensagens antagônicas, conflitivas: um chamado de união institucional sob a batuta do programa da UP, e o fortalecimento dos poderes populares.<sup>8</sup> Em perspectiva, enquanto a sua primeira aparição encarnava, de maneira mais íntegra, a “razão de Estado” diante do caráter contingencial da “razão de governo” das mobilizações populares, essa segunda posta em cena apresenta uma pastoral que “vacila” em suas prescrições: ela encerra em si a razão conflitiva entre a soberania nacional e a soberania popular, posto que apascenta ao mesmo tempo em que apostava no levante popular.

Dito de outra forma, ao mesmo tempo em que em sua primeira metade (em que Allende é filmado à direita em ângulo baixo), ele sinaliza o forte compromisso com a transição progressiva dentro dos ritos institucionais; na segunda metade (em que Allende é filmado à esquerda em ângulo baixo, o que confere um sentido de campo-contra-campo à imagem demiúrgica), ele acena ao incremento das expressões do poder popular, cujas radicalização ultrapassava os limites institucionais.

É certo que a inserção do parágrafo seguinte a esse excerto traria outros sentidos ao filme. Contudo, não seria demais transcrevê-la para que se possa compreender melhor as suturas das tramas filmicas. Seguindo os aplausos, Allende continuou

Eu digo aos trabalhadores e aos militantes dos partidos, a cada homem do povo que tem um domicílio político, que além de ser um defensor da revolução e do Governo, deve ser um militante das forças do poder popular que o povo foi criando como consequência de sua própria experiência. Mas, separar o militante do Governo e do partido popular do companheiro que compõe os poderes populares formados por eles mesmos, seria opor os trabalhadores aos próprios trabalhadores, e isto anularia a força do povo. Necessitamos de mais unidade na Unidade Popular, necessitamos de mais unidade em uma linguagem revolu-

8. Seria importante registrar que esse trecho do discurso, a defesa do fortalecimento das várias expressões do poder popular era uma espécie de mote, de jargão dos discursos de Allende: ele também está presente em outros momentos dos discursos consultados somente para a análise filmica dessa trilogia, por exemplo.

cionária que seja entendida e necessitamos chamar a força revolucionária que não está na Unidade Popular para que conosco avancem com a responsabilidade histórica para fazer a revolução socialista, camaradas. (La Batalla de Chile I, Patricio Guzmán, 1975)

Sob esse ângulo, é possível reconhecer um Allende menos assertivo em seus propósitos políticos e mais preocupado com as fraturas de sua coalizão política. Apesar de eludido pela montagem filmica, o tom conativo de seu discurso deixa claro que ele reconhece os riscos de desintegração da base social de seu governo: a possibilidade de confrontos dos “*trabalhadores contra trabalhadores*” pode não ter sido vocalizada em sua pastoral, mas compõe as imagens demóticas do terceiro e último ato do filme.

## O Allende acossado a partir de o golpe de estado

O segundo filme da trilogia tem início reprisando a tentativa de golpe de estado de 29 de junho de 1973, sendo que este *tancazo* liderado pelo comandante Robert Souper é narrado pelo filme como um evento que provocou a morte de 22 pessoas, enquanto “*o Parlamento e o sistema jurídico e os partidos de oposição guardavam silêncio*”. O argumento fílmico demonstra um esforço de revelar como os generais Pickering, Sepúlveda e Prats estavam dentro os líderes da legalidade que sufocaram a tentativa de golpe.

Junto deles, está José Tohá que, de acordo com Joan Garcés, era um nome forte do Partido Socialista que, na condição de Ministro do Interior, “*personalizava a vontade de coexistência e de entendimento com a oposição*” (Garcés, 1990: 219) . A sua nomeação como ministro da Defesa foi consoante à aglutinação da oposição política junto das soluções castrenses. Em suma, a sua imagem ladeada pelos generais dispersando as multidões ao rés das ruas é um sintoma da vulnerabilidade que o país enfrentava. De tal maneira que o filme se vale do efeito de *freeze*, um congelamento da imagem, para guardar um close no rosto de Augusto Pinochet, apresentado como a encarnação dos setores militares que ainda “*permaneciam na expectativa*”, ou seja, que estavam em compasso de espera pelo golpe militar.

A transição entre esta reprise dos eventos históricos e a construção do novo argumento fílmico é feita através de Carlos Prats reclamando pelo estado de sítio como o único recurso capaz de conter a grave situação do país. Entenda-se o *estado de sítio* como um recurso às mãos de um chefe de Estado que “*possibilita a suspensão temporária dos direitos e garantias dos cidadãos, além da submissão do Legislativo e do Judiciário tendo em vista a defesa da ordem pública*”.<sup>9</sup> Em resposta a esse apelo, o filme apresenta aquela que será a última pastoral pública de Allende de toda a trilogia, o seu encontro com o povo reunido na praça da Constituição na noite de 29 de junho de 1973.

9. A título de esclarecimentos, nos valemos das considerações de OLIVEIRA, R. *O que se entende por estado de sítio? JUS BRASIL*, 2010. Disponível em: <<https://lfg.jusbrasil.com.br/noticias/2127608/o-que-se-entende-por-estado-de-sitio-rodrigo-marques-de-oliveira>>. Acessado em 05/06/2020.

Originalmente ao longo de quase doze minutos,<sup>10</sup> Allende afirma ter convocado a população para que “compreendam a tarefa que têm que cumprir desde aquele em diante”, a saber, que o país estava vivendo os “mesmos dias malditos vividos entre 4 de setembro e 3 de novembro de 1970 que culminaram no assassinato do Gal. Schneider”, um legalista que defendia o reconhecimento da vitória eleitoral de Allende.

Após ter rendido homenagens àqueles falecidos ao longo do dia em função da tentativa de golpe, assim como aos setores legalistas da caserna, Allende se vale do último quarto de seu discurso para denunciar a instrumentalização da democracia, ao dizer que os setores golpistas “usam a palavra democracia para se ocultarem e se proteger, mas atuam violando a Constituição e são antidemocráticas e pró-fascistas”, com seus “atos terroristas”.

A posta em cena de Allende, com cerca de um minuto e quinze segundos, contempla os momentos finais daquele discurso, precisamente, a reiteração da defesa da “*via chilena ao socialismo*” através da caducante institucionalidade chilena. Tentando trazer a multidão para perto do peito ao tê-la por “compañeros”, ele afirmava

O povo já sabe o que eu tenho repetido. O processo chileno tem que marchar pelos trilhos próprios de nossa História, de nossa institucionalidade, de nossas características. Portanto, o povo deve compreender que eu tenho que me manter leal ao que já disse: faremos a revolução em pluralismo, democracia e liberdade, e isto não significará tolerância com os antidemocratas, tolerância com os subversivos e tolerância com os fascistas, camaradas! (La Batalla de Chile II, Patricio Guzmán, 1976)

Os aplausos foram seguidos pelos clamores públicos de fechamento do Congresso Nacional, isto é, pelo decreto do estado de sítio, uma medida que colidia frontalmente com os pedidos de “compreensão” trazidos pelo presidente. Os ditirambos populares que um dia foram consoantes à ascensão da pastoral allendista ao posto máximo da soberania nacional chilena, definitivamente, estavam ultrapassando-a no regime filmico da trilogia.

Em outras palavras, o clamor das forças populares apontava em outras direções, sendo que as alternativas já teriam sido apresentadas, tais como o caminho vietnamita ou o cubano que, aos olhos daqueles tempos, demonstravam a necessidade de se cooptar as Forças Armadas tendo em vista da derrubada da legalidade burguesa. A euforia logo foi aplacada por um tom grave e melancólico, quando o presidente reiterou a sua disposição ao diálogo e tratou de se explicar dizendo que

10. O discurso intitulado contém 2870 palavras e sua cronometragem foi aferida através do domínio <www.copywritely.com>. O discurso segue disponível no *Archivo Allende* intitulado da seguinte maneira: *Palabras pronunciadas por el presidente de la Republica, compañero Salvador Allende Gossens, ante el Pueblo reunido en la plaza de la Constitución, 29 de junio de 1973*.

Da mesma maneira que sempre falei ao povo, eu falo nesta noite. Eu sei que é possível que o que vou dizer não agrade a muitos de vocês, mas têm que entender qual é a real posição desse governo: não vou [vaias] – escutem bem e com respeito – não vou fechar o Congresso, porque seria absurdo. Não vou fazê-lo. Mas, se for necessário, eu enviarei um projeto de lei para convocar um plebiscito para que o povo se pronuncie! (La Batalla de Chile II, Patricio Guzmán, 1976)

Dividida, a pastoral foi encerrada com novos pedidos para que o povo cumprisse o “*contrato de 21 de junho*”, aquele que pôs fim à grande greve mineira de Rancagua: “*recuperar as horas perdidas pela paralisação, trabalhar mais, produzir mais e sacrificar-se mais pelo Chile e pelo seu povo*”; enfim, fazer as “*usinas levantar suas fumaças para saudar a pátria livre*”. Para tanto, o presidente assinala ter recebido o apoio de “*distantes vozes fraternas*”, tais como a do líder argentino Juan Domingo Perón, do mexicano Luís Echeverría, do cubano Fidel Castro e o “*heroísmo de milhões de homens vietnamitas*”.

Até aquele momento, a pessoa e o cargo institucional de Allende, ainda, tinham lastro suficiente para aglutinar multidões nas ruas, e, assim, encarnavam alguma possibilidade de paz social. Contudo, a partir de então, a oposição blindou as possibilidades de acordos institucionais, contou com o apoio decisivo dos EUA para agravar a crise econômica e, consequentemente, estimular o clima de anarquia e violência que tomaram conta do país ao longo dos meses de julho e agosto.

Por volta dos 24 minutos de filme, o argumento fílmico avança com um Allende tentando conquistar “*um acordo mínimo com a Democracia Cristã*”, mas sem êxito. A sua oitava aparição revela um outro presidente, dessa vez, acuado dentro de quatro paredes, anunciando a renovação forçada de seu gabinete ministerial. O discurso realizado em 05 de julho de 1973, originalmente com pouco mais de dezesseis minutos<sup>11</sup>, foi televisionado e se pautou pelo tom ameno de uma conversa burocrática. As considerações iniciais se destinaram à denúncia das possibilidades de “*ruptura violenta do regime institucional*”, que teriam sido evitadas pela “*tradição e lealdade das Forças Armadas à Constituição*.”

Allende reiterou a solidariedade internacional citando os cabos que teria recebido “*de todas as latitudes do mundo*”, a exemplo de Argentina, México, Bulgária, Camboja, Cuba, Guiné, Peru, Iugoslávia, Equador e de ambos Vietnãs, além do respaldo diplomático da “*Internacional Social-Democracia*”. Como foi colocado na introdução deste artigo, neste momento, o dimensionamento das imagens de Allende suscitam uma questão importante: por que o presidente não citou o apoio da União Soviética, o arrimo da esquerda internacional naqueles tempos de Guerra Fria?

Dentre as respostas possíveis para esta questão, estão as reflexões de Sérgio Bitar, ex-Ministro das Minas do governo Allende e que participou da visita de Salvador Allende à União

11. O discurso intitulado contém 4018 palavras e sua duração temporal foi aferida através do domínio <[www.copywritely.com](http://www.copywritely.com)>. O discurso está disponível em: <<https://web.archive.org/web/20150115022804/http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf>>.

Soviética no final de 1972. Bitar considera que a visita ao império soviético estava acompanhada por grandes expectativas, pois o democrático líder chileno partia em busca de recursos com liquidez internacional que pudessem atender às demandas imediatas de bens primários e peças de reposição industriais.

Façamos então um breve itinerário em torno da complexidade destes fatores para se compreender melhor as dimensões de Salvador Allende ao longo da trama fílmica da trilogia. A dimensão dos problemas chilenos no último trimestre daquele ano pode ser traduzida em cifras: os impactos do *paro de octubre* teriam contribuído para acentuar o déficit a cerca de US\$ 500 milhões para 1973. Entretanto, o Kremlin se ofereceu, somente, para refinanciar os US\$ 80 milhões devidos, dispor US\$ 20 milhões adicionais de livre disponibilidade, além de US\$ 27 milhões como crédito de provisão de matérias-primas e alimentos (Bitar, 1980: 213) . O ex-ministro reconhece que a visita à URSS “*gerou perplexidade na UP*”, pois o baluarte do marxismo-leninismo deixava a “*via chilena rumo ao socialismo*” à deriva em meio a uma América Latina devastada por golpes militares financiados pelos EUA.

Dentre as razões para o abandono soviético, estaria a incapacidade de o Chile garantir estabilidade política à sua vanguarda e, por extensão, não figurar dentre as prioridades internacionais da órbita russa, sendo elas o Vietnã, Egito e Cuba naquele momento. Bitar, também, reforça o fato de o bloco socialista não ter agências internacionais de fomento econômico emergenciais, tal como a famosa *Agência dos Estados Unidos para Desenvolvimento Internacional*, o US-AID, fundado em 1961. Em decorrência dessa constelação de fatores, o flanco externo chileno ficou descoberto, o país se via cada vez mais dependente da economia, e o apelo da solidariedade internacional à via democrática chilena era, sobretudo, um recurso de retórica.

Sob o “*cheiro de pólvora*” daquelas condições, o discurso de Allende recorreu ao “*fervor patriótico*”, à “*consciência revolucionária*” e à “*responsabilidade cívica*” da população que permanecia em suas casas na defesa da revolução em “*pluralidade e democracia*”, e fez questão de citar um manifesto legalista endereçado a ele pelos reitores de universidades particulares. As considerações iniciais do manifesto diziam que os reitores

tinham se reunido para apresentar a vocês, estimado Presidente e amigo, o testemunho de nossa adesão cidadã frente ao delituoso comportamento de uma fração de certa Unidade Militar. A sua ação, que comprometeu a paz pública, causou danos físicos e morais e destruiu vidas humanas e, ao cabo, serviu para evidenciar a solidez de nosso regime constitucional e a lealdade e eficiência de nossas Forças Armadas e de Ordem. (La Batalla de Chile II, Patricio Guzmán, 1976)

Dentre os signatários do manifesto republicano, estava Fernando Castillo Velasco, um arquiteto partidário da Democracia Cristã que, como reitor da Universidade Católica, implantou uma série de medidas progressistas que garantiram a participação do corpo discente em instâncias da administração universitária. Também, reconhecido na época pela atuação de seus

filhos Cristian e Carmen junto do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria*, o MIR.<sup>12</sup> Castillo declinou do convite de Allende para compor seu novo gabinete. Em entrevista ao filme, o reitor argumenta contra a *Unidad Popular* destacando o caráter arrivista da coligação, ao dizer que

quando a UP lança programas, projetos para o Chile que possam realmente significar os interesses coletivos, a UP primeira pergunta: quem supostamente ficará contra eles? E ela procura com uma lupa e, quando os identifica, apresenta-os como uma minoria. Pessoalmente, eu creio que todos os grandes projetos de transformação da nossa sociedade, eles devem ser bem explicados como mensagem e devem ser apresentados como uma força realmente crescente em relação aos objetivos de Chile. Então esta é a obrigação mais fundamental de um governo. (La Batalla de Chile II, Patricio Guzmán, 1976)

A presença de Castillo no filme, portanto, põe fim às chances de negociação do governo com a Democracia Cristã. Dado o seu caráter antagonista, ela indica, simultaneamente, o ocaso das *imagens demiúrgicas* de Salvador Allende e a escalada cada vez maior das *imagens hostis*. Esta condição se materializa ao final do segundo filme quando um letreiro branco com escritos em preto interrompe a ordem diegética em que se lê: “*mañana del 11 de septiembre/ primer comunicado del presidente Allende*”. Acossada, a demíurgia allendista se resume à fragilidade da transmissão radiofônica de sua voz que, em tom de desabafo, diz:

Aqui fala o presidente da República desde o Palácio La Moneda. Informações confirmadas assinalam que um setor da Marinha teria isolado Valparaíso e que a cidade estaria ocupada. Em todo caso, estou aqui no Palácio de Governo e aqui ficarei defendendo o governo que represento pela vontade do povo

A *voz over* se vale, então, de um recurso que se tornou recorrente na filmografia do golpe: a narrativa dos eventos é acompanhada pela precisão cronológica aberta junto da inserção de imagens aéreas com cerca de trinta segundos – aliás, as únicas imagens aéreas de toda a trilogia<sup>13</sup> – que atualiza a visão panóptica das *imagens hostis*: definitivamente, aquilo que é perce-

12. Vale lembrar que, desde fins dos anos sessenta, o MIR dava publicidade de seu ceticismo quanto à via eleitoral e sua defesa da luta armada. Logo após a eleição de Allende, em documento público de seu Secretariado Nacional de 10/1970, o partido afirmava “*sustentamos que as eleições não são um caminho para a conquista do poder. Desconfiamos que os operários e camponeses sejam governo por essa via. Estamos certos que, uma vez alcançando esse triunfo eleitoral, as classes dominantes não vacilarão em dar um golpe militar. Sustentamos que o aprendizado das massas com as experiências das eleições anteriores seja o que prepare a conquista do poder.*

VALLEJOS, Op. cit., p. 23. Como documentarista, Carmem Castillo realizou *La flaca Alejandra* (1994) e *Calle Santa Fe* (2007), dentre outros além de contribuir com o roteiro de *Salvador Allende* (2003), de Patricio Guzmán.

13. Estima-se que tenham sido compradas pela equipe de produção, posto que, em entrevista a Avellar, Guzmán revelou que tinham o desejo de registrar imagens aéreas, mas não tinham orçamento e tempo hábil para tanto.

bido, já está capturado. A natureza dessa imagem remete, novamente, a um breve diálogo com Virilio. Pois, a partir dele, pode-se compreender como a disposição do ponto de vista de uma *máquina de guerra* (Virilio, 2005:153) implica no reconhecimento – e, porque não, na denúncia – daquela “*vontade de iluminação generalizada*” subsumida no projeto iluminista moderno e que serviu de rastilho para a emergência dos regimes de exceção do século XX, entre os quais o pinochetismo se destaca.

### **Um Allende medusado a partir de o poder popular**

*O poder* popular é, provavelmente, o filme menos avaliado da trilogia. Quando colocado em perspectiva, ele exige que se tenha em mente que a equipe de produção do filme acatou as palavras de Alfredo Guevara, então presidente do *Instituto Cubano de Artes y Industria Cinematográficos* (ICAIC), e de Saúl Yelín, seu Diretor de Relações Internacionais, quando disseram que “*se tinham dificuldades, que fossem à Cuba e teriam tudo, absolutamente tudo para terminar a película*” (Sempere, 1977: 93).

Em março de 1974, o cineasta e editor Pedro Chaskel e a cientista política Marta Harnecker<sup>14</sup> juntaram-se à equipe que tinha, como assessores intelectuais, os cineastas José Pino e Julio García Espinosa. Esta, então, foi a equipe que trabalhou na finalização dos argumentos fílmicos da trilogia: Chaskel e sua experiência que vinha desde os movimentos culturais em torno do *Nuevo Cine chileno* dos anos 1960; Harnecker e sua formação marxista na França; Pino e Espinosa e suas visões de mundo ligadas à Revolução Cubana.

A primeira parte, *A insurreição da burguesia*, levou um ano para ser finalizada e teve a sua estreia mundial em Volgogrado (ex-Stalingrado) no começo de maio de 1975, coincidindo com as efemérides soviéticas dos trinta anos da vitória sobre o nazifascismo. Na ocasião da exibição do filme na *Quinzena dos Realizadores* do Festival de Cannes, em 21 de maio daquele ano, Chaskel concedeu um depoimento ao jornal *Le Monde* que indicava a sedução e os desafios que tais imagens provocavam

A dificuldade de montagem surge da qualidade do material e de seu imenso valor de testemunho. Nós sofriamos cada vez que cortávamos dois fotogramas. A única posição era a de se manter um pouco à margem e deixar o material falar por si mesmo. De certa maneira, o aporte desse filme vem mais do próprio material filmado no sentido de que a montagem, antes de tudo, protegeu a filmagem. Existe algo de novo nele, uma maneira de aproveitar o som direto e todas as tecnologias do cinema atual.<sup>15</sup> (La Batalla de Chile III, Patricio Guzmán, 1979)

14. A análise crítica da magnitude das imagens de Salvador Allende recorreu aos arquivos da intelectual que estão disponíveis em: <http://archivo.juventudes.org/marta-harnecker/cuadernos-de-educaci%C3%B3n-popular> Acessado em 02/03/2020.

15. No original: “*la difficulté du montage vient de la qualité du matériel filmé et de son immense valeur de témoignage. Nous souffrions chaque fois que nous coupions deux photogrammes. La seule position est de se maintenir un peu en marge et de laisser le matériel parler par lui-même. L'apport de ce film vient dans*

A cautela de Chaskel sobre o posicionamento diante dessas imagens sugere uma reflexão interessante, pois, ao *se pôr ao lado* durante o processo de montagem, ele demonstra a preocupação de tornar os cortes, a *sutura*<sup>16</sup> do filme, tênuas o suficiente para que as *emoções*<sup>17</sup> daquele momento ganhassem dinâmica, ritmo e perspectiva histórica próprias. A finalização da segunda parte, diz Guzmán, consumiu cerca de um ano. Por sua vez, a finalização de *O poder popular* em 1979, se deu, de certa forma, tardivamente, marcando um hiato de dois anos desde *O golpe de Estado* colocando sob suspeita diversos temas, dentre eles como a formação althusseriana de Harnecker teria impactado este filme; como os princípios da Revolução Cubana teriam comprometido a produção, dentre outros.<sup>18</sup>

Antes de encerrar com a análise da única presença de Salvador Allende em *O poder popular* - e a última de toda a trilogia -, seria valioso reforçar que, quando justaposto ao rol de análises históricas e sociológicas publicadas na transição para os anos oitenta, o filme *O poder popular* demonstra o potencial de participação na viragem historiográfica que visou maior protagonismo das forças sociais populares na compreensão do governo Allende e da UP.

Tendo como pano de fundo cronológico os desdobramentos da paralisação patronal de outubro de 1972, o filme percorre os espaços assumidos pelo *poder popular*, seus efeitos *institutionais* e as fissuras revolucionárias abertas nas ocasiões em que a propriedade privada dos meios de produção foi superada. Nesse sentido, ele oferece aportes fundamentais para as perspectivas que têm vindo à tona a partir do ano de 2020, quando surgiram as efemérides em torno dos 50 anos da *Unidad Popular* e seus temas correlatos.

Quando cotejado com os argumentos filmicos das duas primeiras partes, é instigante pensar o que teria levado a equipe a escolher o som de uma flauta andina para abrir e determinar o enredo filmico de *O Poder popular*, levando em conta que esse teria sido um dos temas mais dramáticos – e ainda hoje candentes – nas interpretações históricas sobre o governo Allende e sua *Unidad Popular* (1970-1973).

O instrumento musical nativo ressoando uma melodia doce e lenta tem um forte apelo étnico e um cariz afetivo que dá uma nota emocional ao filme. A sua escolha, portanto,

*une certain mesure du tournage plus que du montage, en ce sens que le montage a simplement abrité le tournage. Il y a là quelque chose de nouveau, une façon de profiter du son direct et de toutes les possibilités de la technologie actuelle du cinéma.* Disponível em: <[https://www.ccc-grenoble.fr/cineclub/blow-up/item/download/57\\_c8758c8701f91fa1936e6fe64db0f306.html](https://www.ccc-grenoble.fr/cineclub/blow-up/item/download/57_c8758c8701f91fa1936e6fe64db0f306.html)>

16. No segundo capítulo de “Reflexões sobre a montagem cinematográfica”, o editor de “Conterrâneos velhos de guerra” (Vladimir Carvalho, 1990) Eduardo Leone compartilha suas experiências sobre os tipos de corte. Lançado pelo UFMG em 2005

17. Em “Piscar de olhos”, Murch afirma: “encabeçando a lista de seis prioridades que definem um bom corte, está a emoção – a última coisa da qual se fala em aulas de edição: o que você quer que o público sinta? Se ele sente exatamente o que você queria durante todo o filme, você fez o máximo que poderia fazer. O que será lembrado não será a edição, a câmera, as atuações ou mesmo o enredo, mas como o público sentiu tudo isso.”

18. No livro “O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens” analisamos com minúcia interroga-se, também, sobre qual teria sido o papel da intelectual chilena Marta Harnecker, ex-aluna de Louis Althusser e editora da revista *Chile Hoy*, assim como do teórico e cineasta Julio García Espinosa, diretor do ICAIC, na produção dos filmes.

induz a fruição do filme a partir do ponto de vista dos subalternizados, ou melhor, pela ótica dos marginalizados pela história oficial. De início, a flauta sublinha a apresentação dos créditos do filme desde os segundos iniciais, mas sofre uma gradativa transformação se convertendo nas aclamações populares que gritam o nome do presidente Allende, que, então, aparece em carro aberto em meio a uma parada cívica.<sup>19</sup> A cena é acompanhada pelo esforço explicativo da *voz over* que silencia Allende para apresentar as conquistas e os desafios de seu governo

Santiago de Chile, 1972. Em apenas 18 meses o governo socialista de Salvador Allende conseguiu cumprir com uma parte importante de seu programa de transformação social. No transcurso de um ano e meio, ele nacionalizou as grandes minas de cobre, ferro, nitrato, carvão e cimento. Nesse período, o Estado consegue controlar a maioria das empresas monopolistas do país. Além disso, conseguiu desapropriar 6 milhões de hectares de terras inativas/improdutivas e estatizou quase todos os bancos nacionais e estrangeiros. De sua parte, durante esses 18 meses, o governo norte-americano e a oposição interna obstaculizaram seriamente a gestão do governo. Apesar disso, Salvador Allende tem mantido o apoio de amplas camadas da população. (La Batalla de Chile III, Patricio Guzmán, 1979)

Essa é a décima primeira e última aparição de Allende na trilogia, sendo, também, a mais longevo com quase quatro minutos (precisamente três minutos e trinta e oito segundos). Contudo, apesar de sua duração extensiva, aqui Allende - calado, mas em evidência, de corpo aberto, perfilado na retidão da cerimônia pública - é posto como uma cifra de uma situação suspensa no transcurso histórico. Destituído de sua demiurgia, a atualização do governo Allende no filme de 1979 pode ser lida como um *interregno* no sentido gramsciano, isto é, um momento extraordinário em que

o quadro jurídico existente de uma ordem social perde a sua aderência e já não pode se impor, enquanto um novo quadro, feito à medida das forças recém-emergidas que geram as condições responsáveis por tornar o antigo quadro inútil, ainda está na fase concepção, ainda não foi completamente montado ou não é suficientemente forte para ser colocado em seu lugar.<sup>20</sup> (La Batalla de Chile III, Patricio Guzmán, 1979)

19. Por ora, não foi possível identificar o evento em questão. Apesar de a *voz over* dizer que estaríamos “em 1972, um ano e meio depois da eleição de Allende”, é possível suspeitar que as imagens sejam de qualquer outro evento cívico, tal como a chegada de Salvador Allende à presidência em fins de 1970.

20. Consultou-se um artigo inédito de Bauman (2009) a respeito da categoria gramsciana, disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/inedito-o-triplo-desafio/>>. Acessado em 08/08/2020.

Detectada como crise, portanto, *a via chilena* é lida como um *caminho aberto, mas incompleto*; uma causa em processo de luto; um interdito ainda em negociação; enfim, existiriam diferentes formas de se ler esta imagem de Salvador Allende que, neste momento, é posto em cena de maneira ambivalente: ele é manejado como uma personalidade pública cujo corpo encarna um determinado corpo social utópico, mas destituído de voz, apesar de todas as demiurgias que lhe foram restituídas ao longo dos dois primeiros filmes.

Ato contínuo, esta cifra em suspensão dá ensejo à reapresentação dos eventos decorrentes da paralisação patronal de outubro de 1972, a começar por uma das variedades dos “*sintomas mórbidos*” que surgem em tempos de crise. A assembleia dos empresários do setor de transportes evoca o corporativismo e chama a uma ação unitária “*como um só homem contando com o apoio de [suas] mulheres*”, tendo em vista “*uma paralisação geral por tempo indeterminado até as últimas consequências*”.

A paralisação patronal, um tema que já havia sido explorado no terço final de *A Insurreição da Burguesia* e no segundo quarto de *O golpe de Estado*, é aqui retomado com as imagens dos veículos parados, sendo pontuadas com trechos de uma entrevista com o presidente da *Sociedad de Fomento Fabril*, a SOFOFA ou SFF. Ele é um dos três empresários perfilados dentro dos primeiros quinze minutos em uma *mise-en-scène* inédita no conjunto da trilogia filmica, pois ela determina a abertura de uma *escuta ao inimigo* por parte da equipe de filmagem *Tercer Año*.

Explicando isso melhor, quando se “rebobinam as fitas”, passam-se em retrospectiva a disposição do microfone à irada senhora de óculos escuros, a conversa acanhada com a dona de casa eleitora de Jarpa (Partido Nacional); as réplicas de Victor Garzena, deputado do Partido Nacional, no debate televisivo; a conversa de Fernando Castillo, reitor da Universidade Católica filiado à Democracia Cristã e; enfim, a transmissão televisiva oficial da Junta Militar que encerra a segunda parte, *O golpe de Estado*.

Porém, como se pode notar, apesar de todas essas personagens encarnarem as forças reacionárias e instituírem um devir na trama filmica, até o presente momento, os depoimentos dos *inimigos da revolução* e, portanto, *antagonistas* do compromisso político do filme, ou foram capturados através das forças contingenciais (as mulheres já citadas) ou são imagens dotadas de uma segunda natureza, isto é, registros que foram possíveis a partir de outros dispositivos de filmagem.

Agora, em 1979, o argumento filmico de *O poder popular* silencia Allende, perfila as forças reacionárias, “*filma o inimigo*” e abre espaço para a pluralidade de vozes, tensões e contradições das forças dos diferentes movimentos sociais populares<sup>21</sup> que estavam subsumidos nas tramas filmicas e na demiurgia de Salvador Allende nos dois primeiros filmes.

21. Neste momento, é válido chamar a atenção para o fato de que as sessenta e sete pessoas entrevistadas neste filme são homens. A análise crítica dos efeitos diegéticos e extra filmicos deste fator podem ser encontrados no livro “*O cinema de Guzmán...*” publicado pela editora Paco, em 2022.

## Conclusão

Como se pode notar, as imagens de Salvador Allende são manejadas de maneira seletiva ao longo dos filmes de *A Batalha do Chile*, sendo que a análise fílmica, histórica e filosófica de suas suturas revela os anacronismos, silenciamentos e dispositivos discursivos que compõem o arco narrativo de cada um deles e, também, permitem a compreensão das obras como uma trilogia. Em primeiro lugar, deve-se ter em mente que as treze *imagens demiúrgicas* minguam ao longo dos filmes: as seis inserções de *A Insurreição da burguesia* revelam um Salvador Allende ambíguo que ora é manejado como um revolucionário, ora como um legalista; ao passo que *O golpe de estado* contém quatro inserções que revelam um Allende cada vez mais acossado e silenciado, inclusive pela cada vez maior magnitude das *imagens hostis*; por fim, o argumento fílmico de *O poder popular* põe em cena um Salvador Allende de longa duração, extensivo, mas calado; manejado como um *interregno* histórico, a sua demíurgia é silenciada para dar margem a uma pluralidade de vozes que compunham as *imagens demóticas* de toda a trilogia<sup>22</sup>.

O dimensionamento das magnitudes dessas imagens permite não somente analisar a complexidade de Salvador Allende na história do cinema, mas também as contradições que surgiram no bojo da *Unidad Popular*, os impasses que elas provocaram, a aproximação dos democratas e dos cristãos junto aos setores reacionários nos momentos de agudização da crise do governo Allende e, por extensão, como os filmes de *A Batalha do Chile* permanecem como um intenso documento histórico que ainda tem muito a dizer.

## Bibliografia

- Altamirano, Carlos (1979). *Dialética de uma derrota*. São Paulo: Brasiliense
- Amorós, Mario (2013). *Allende, la biografía*. Barcelona: Ediciones B. S. A
- Andrew, Dudley (2002). *As principais teorias de cinema*. Rio de Janeiro: Zahar
- Bandeira, Luiz Alberto Moniz (2008) . *Fórmula para o caos – A derrubada de Salvador Allende*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,
- Bitar, Sergio (1980). *Transição, socialismo e democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra
- Bolzoni, Francisco (1974). *El cine de Allende*. Valencia: Fernando-Torres
- Burke, Peter (2017). *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp
- Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG
- Deleuze, Gilles (2005). *A imagem-tempo*. SP: Brasiliense
- Didi-Huberman, George (2017). *Quando as imagens tomam posição – o olho da história*. Belo Horizonte: UFMG

22. A seguir, a minutagem das imagens de Salvador Allende ao longo da trilogia: *A insurreição da burguesia*: 29m41s; 34m26s; 49m20s; 49m27s; 58m34s; 1h16m28s; 1h31m31s; *O golpe de estado*: 10m48s; 24m32s; 1h04m40s; 1h15m00s; 1h19m40s; *O poder popular*: 3min;

- Dinges, John (2005). *Os anos do Condor: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul*. São Paulo: Cia das Letras
- Drago, Tito (1995). *Chile – Um duplo sequestro*. Brasília: Thesaurus
- Duarte-Plon, Leneide (2016). *A tortura como arma de guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- Eisenstein, Serguei (2002). *O sentido do filme*. RJ: Zahar
- Foucault, Michel (2008). *Segurança, território população*. São Paulo: Martins Fontes
- Garcés, Joan (1990). *Allende e as armas da política*. São Paulo: Página Aberta
- Leme, Caroline (2013). *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Editora Unesp
- Leone, Eduardo (2005). “Reflexões sobre a montagem cinematográfica”. Belo Horizonte: UFMG
- Monteiro, Fabio (2018). *A história de Salvador Allende no cinema de Patricio Guzmán*. São Paulo: Paco
- \_\_\_\_\_ (2022). *O cinema de Patricio Guzmán – história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens*. São Paulo: Paco
- Murch, Walter (2004). *Num piscar de olhos – a edição de um filme sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Zahar
- Platão. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes (2011). Universidade de Coimbra
- Virilio, Paul (2005). *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo

**Fabio Monteiro (PUC/SP)**

profabio117@gmail.com

Fabio Monteiro tem Especialização em Cinema Documentário pela EICTV/Cuba e doutorado em História pela PUC-SP. É docente de Humanidades há 20 anos, autor e editor de livros didáticos há 10 anos com mais de trinta obras de História, Filosofia e Sociologia publicadas.

# EL PRIMER AÑO (1971) o PATRICIO GUZMÁN EN PRESENTE

POR PABLO CORRO PENJEAN

*El Primer Año (1971) or Patricio Guzmán in present*

## Resumen

El reciente estreno de *El primer año* ofrece la extraña oportunidad de conocer la estética militante de Patricio Guzmán antes del tópico reiterativo de Chile como un país sin memoria. La radical identificación de este documental, su ópera prima, con el gobierno de la Unidad Popular condiciona su relato del primer año de gobierno como una poética de la historia como presente.

**Palabras Claves:** Patricio Guzmán, el primer año, unidad popular.

## Abstract

The recent premiere of *El Primer Año* offers the rare opportunity to get to know the militant aesthetics of Patricio Guzmán before the repetitive cliché of Chile as a country without memory. The radical identification of this documentary, its debut film, with the Unidad Popular government conditions its account of the first year of government as a poetics of history as present.

**Key words:** Patricio Guzmán, el primer Año, unidad popular.

En la filmografía chilena de Patricio Guzmán *El Primer Año* es una película diferente. La diferencia surge como un hecho de la recepción, aunque se sitúa en el origen de su obra, aunque es una película de 1971, su primer largometraje surge con la frescura, con la libertad de una película impulsada por el presente, por la agitación contemporánea del primer año de gobierno de Salvador Allende, de la Unidad Popular.

Disponible para los espectadores recién 52 años después de su realización aparece precisamente en el aniversario 50 del golpe cívico militar de 1973 como una obra no afectada por el golpe, por la obsesión reactiva, por una idea fija de la conciencia que llamaremos como “la memoria obstinada”. Con el filme homónimo de 1997 se plantea en Guzmán el tópico recurrente de “Chile un país sin memoria” y el cineasta asume, como gesto de constitución de autor, el propósito cinematográfico de actualizar el pasado como conocimiento. Esta causa de la memoria de Chile, del golpe, de la Unidad Popular, es también una indagación en el yo del cineasta, quien ilustra el caso de que el que recuerda entre quienes olvidan es un maestro, un profeta, un vidente porque la memoria es la facultad fundacional del futuro de una nación.

Con “La memoria obstinada” surge esa mnemotécnica cinematográfica que propone recordar a través de los registros del cineasta, de los ambientes, personajes, sucesos filmados por su equipo en 1973, para la *Batalla de Chile*. Una prueba barroca, es decir como un motivo de literalidad estructural de esta inclinación retórica surge en el pasaje del arqueólogo que conversa con Guzmán en *Nostalgias de la luz* (2010). Enfrentado el científico a la paradoja de investigadores que estudian lo remoto en el cielo y en la tierra del desierto y que ignoran la búsqueda en ese mismo suelo de restos de detenidos parecidos, objetos infinitamente más próximos en el tiempo, éste responde. “yo creo que esa es la paradoja que más te preocupa, yo creo que ese es el meollo del punto, yo creo que eso es lo que amerita tu preocupación y tus ansias y las comparto absolutamente. Eso es una paradoja, el pasado más cercano nosotros lo tenemos encapsulado”.

De acuerdo con esas ansias señaladas, desde 1977, desde *La Memoria Obstinada*, hasta *Mi país imaginario* (2022), los aparatos de anamnesis de Patricio Guzmán, funcionan con su material imaginario, con sus impresiones, evidencias de su posición privilegiada y su lucidez en el tiempo referencial<sup>1</sup>. La más paradojal entre todas esas imágenes por su ejemplaridad persistente y por la objetiva pertenencia a otro realizador, a otro proyecto de registro, es la escena del asesinato del camarógrafo argentino Alejandro HendrickSEN quien, el 29 de junio de 1973, mientras filma el “Tanquetazo”, primer intento de ataque sedicioso a La Moneda, capta al soldado que le dispara y mata con un tiro de rifle. Guzmán reconociendo la gloria ajena del documentalista que toca la realidad, que es arrasado por la historia mientras filma, cada vez que usa el episodio en su filmografía de la reminiscencia repite la misma frase “un poco más tarde Alejandro HendrickSEN, camarógrafo argentino, filma su último plano”. El fragmento más que

1. En el bello libro *Guzmán, El botón de nácar* de Ferrand, Del Valle y Kabous, hay una interesante discusión sobre el sentido de la tesis de Guzmán sobre Chile como un país sin memoria. En esa sección denominada “Memorias disputadas” plantean que: “Toutefois, sans diminuer dans l’absolu l’importance du travail réalisé par le cinéaste, il serait prudent d’éviter les générations précipitées en ce qui concerne l’oubli dans la société chilienne. Aux moins deux questions essentielles doivent être posées, dont la réponse varie au fil du temps. À quel discours particulier le cinéma de Guzmán réagit-il? D'où Guzmán conduit-il ce “contre-discours”?” (Ferrand, Del Valle y Kabous. 2020: 150). Los autores proponen con sentido de réplica las acciones oficiales tomadas durante los primeros gobiernos de la Concertación con el propósito de avanzar en “verdad y justicia”, por ejemplo, la “Comisión Rettig” durante el gobierno de Aylwin, y la “Comisión Valech” en tiempos de Lagos. Estas especies de pruebas anti olvido tienden a demostrar que no es tan claro ese sujeto amnésico permanentemente denunciado por Guzmán.

impugnar el sentido objetivo de autoría propone el carácter tautológico de una memoria personal que se ofrece como colectiva a través de los registros, de los discursos propios.

La sensación de des compromiso evocativo con que surge *El Primer Año* también se debe a que aparece en nuestro presente sin información, disponemos pocos recursos textuales de documentación. El libro monográfico sobre Guzmán de Jorge Ruffinelli, de 2001, apenas habla dos páginas sobre la película, apenas una reseña en el formato pequeño de la Colección Signo e Imagen de Cátedra. Sus pocas ideas se centran en dos calificativos, los de filme político y filme experimental. El primero parece como un destino imprevisto, señala que el filme nació de una iniciativa universitaria, en efecto, fue realizado bajo el apoyo institucional, productivo de la EAC de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Artes de la Comunicación, institución creada bajo el impulso del arquitecto Fernando Castillo Velasco, primer rector laico del plantel, y directamente del dramaturgo y sociólogo David Benavente quien unificó en un centro de formación de pregrado y de investigación al teatro de Ensayo UC, el Instituto Fílmico y un grupo de sociólogos de la comunicación. Guzmán, quien había tenido contactos con el Fílmico UC, con el ex sacerdote Rafael Sánchez, fundador del Instituto Fílmico, director del célebre documental *Las callampas* (1957), después de haber hecho dos cortometrajes animados, *Viva la libertad* (1965), y un fotomontaje sobre la promoción audiovisual de la sociedad de consumo, *Electroshow* (1966), emprende el proyecto de *El Primer Año* después de estudiar cine en Madrid.

El deslizamiento de un filme universitario a otro político, cuyas implicancias operativas o ideológicas, Ruffinelli no explica, quizás corresponda sólo al fundamento productivo, universitario, a la militancia política, que tenía todos los ámbitos sociales, especialmente los universitarios, y, mucho más claramente, a la experimentalidad, margen creativo, antiacadémico, no informativo, que se espera en un ambiente de ideas liberado del principio de rentabilidad industrial como el de la universidad.

La estructura que impone la sensación de presente en *El Primer Año*, como coordinación con las contingencias generales, es la valoración de la secuencia de logros que alcanza y las adversidades que enfrenta el gobierno del presidente Allende en 1970. Al respecto es útil la síntesis de Ruffinelli:

Aunque el primer año de Allende fue testigo de una serie de nacionalizaciones (banca, industrias carboníferas, hilados, acero, salitre y cobre, que significaba traspaso de ese poder desde una burguesía transnacional o simplemente desde las corporaciones extranjeras, a la entidad estatal), no podía esperarse que los sectores lesionados en sus intereses se quedaran cruzados de brazos. La oposición política y de clase estaban bien ubicadas en las cámaras legislativas y en Poder judicial. De modo que *El Primer año*, aunque el autor lo llamó alguna vez una película "celebratoria", tenía sólo triunfos coyunturales (no definitivos) que celebrar, y la lucha por el poder verdadero apenas estaba comenzando (Ruffinelli. 2001: 93).

El inventario secuencial de los logros sociales, de la transformación del estado, representa, como obra hecha, la evocación cinematográfica, casi inmediata, casi contingente del gobierno popular, y en ello mismo reside su sentido político, su política de corte propagandística, rara en el cine chileno, pero también su estructura celebratoria que ya veremos complejiza la intención de presente que hemos propuesto.

Antes de referirnos a la arquitectura de temas, motivos y tiempos del documental, debemos señalar que hemos tenido la reciente, rara fortuna, de ver las dos versiones disponibles de la película, la primera es la copia remasterizada en Francia y que cuenta con la narración inconfundible del director, de Patricio Guzmán, la otra es la versión original en 16 mm, la que produjo y copio la EAC, cuyo narrador es el entonces célebre actor de cine y televisión, Marcelo Romo, y que a diferencia del contemporáneo ajuste digital del material de 1971 no se ve en blanco y negro definidos sino más bien como una gama de grises de delimitaciones más vagas. Aunque no hemos podido verificar si entre ambas versiones hay diferencias estructurales y de alocuciones preferimos la más antigua, que lleva las marcas del tiempo en su fotografía y cuya audiovisualidad, voz, palabras e ideas, corresponden inseparables a 1970, a diferencia de la más nueva donde las imágenes son de ese año y la locución del presente, encarnadas en la subjetividad de Guzmán que se relaciona con el pasado con sentido correctivo.

De acuerdo con un sentido didáctico, o con un concepto materialista de la historia, la presentación del momento político se formula con sentido dialéctico. Septiembre de 1970, entre el acotado triunfo en las urnas del candidato Allende y su ratificación por el Congreso pleno, aparecen personas de la clase alta comprando dólares, rematando sus objetos de valor, piezas de arte, mobiliarios, con el propósito de salir de Chile ante la expectativa pavorosa de que se establezca un gobierno de izquierda<sup>2</sup>. La inquietud de esos chilenos de la alta burguesía impregna de desconcierto al montaje, su fraccionamiento es su nerviosismo, el único elemento aglutinante en esas facetas es el despegar sostenido de aviones de pasajeros. Imposible no pensar en la secuencia deertura de *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea de 1968. El primer motivo gráfico entre muchos en este film didáctico y “distanciado”, en el sentido brechtiano, sirve como título “La Habana, 1961, numerosas personas abandonaron el país”. En ambas

2. En la *Historia de Chile* de Armando de Ramón se consigna la inquietud de la derecha durante los cincuenta días entre la primera elección del 4 de septiembre de 1970 y la segunda en el Congreso el 24 de octubre de 1970: “Esos cincuenta días fueron muy difíciles, y la tensión que se sufrió en el país durante ellos sólo puede compararse con la que tuvo lugar a partir del 11 de septiembre de 1973. La seguidilla de acontecimientos ocurridos en ese plano se dio en forma vertiginosa, por lo que conviene que en las líneas se haga un resumen de ellos. Para una comprensión más cabal de estos dramáticos días, y sin olvidar que el triunfo de Allende y su coalición era sólo el triunfo de una minoría, importa recordar dos antecedentes que venían desde antiguo, que ahora fueron usados para tratar de impedir la proclamación de esta candidatura. El primero era el temor al comunismo y al marxismo en general, miedo secular y con el cuál se había alimentado a la población de Chile desde por lo menos 1938 [...] El segundo de estos elementos, muy activo en los cincuenta días transcurridos entre la elección y la confirmación por el Congreso Pleno, fue la actitud del gobierno de los Estados Unidos y sus organismos de inteligencia. Hay consenso entre todos los analistas de aquel país en que desde un principio su gobierno fue completamente hostil al hecho de que Allende pudiera alcanzar el poder en Chile” (De Ramón, 2015: 84).

oberturas los rostros graves o afligidos, el acopio material de clase, y los aviones en un tiempo revolucionario, proponen la alienación como principio de conciencia y modo social de la burguesía. La representación de esta clase contraria a la revolución popular fue tratada en el Nuevo cine latinoamericano, y también en el Nuevo cine chileno, que comprende el largometraje de Guzmán, con los trazos fuertes de una caricatura, que en el orden de las acciones características quiere decir gestos exagerados. Si la revolución, la metamorfosis del estado, de la nación y de la ideología, en favor del bienestar de todos, exige la acción comunitaria del pueblo, entonces las retóricas didácticas, apremiadas por el tiempo del déficit y el sentir circunstancial del gobierno, presentan a los ricos pasmados, es decir, aterrorizados y apáticos. Así aparecen en ese otro filme de propaganda, también de 1971, en el cortometraje *Venceremos* de Pedro Chaskel, colaborador de Guzmán en el montaje de las tres partes de *La Batalla de Chile* en Cuba, entre 1975 y 1979. Acaso el sentido diverso de la radicalidad de la acción hace que Chaskel, militante del MIR, a diferencia de Guzmán, del Partido Socialista, sitúe el conflicto de clase en la posibilidad, en la viabilidad, en la controversia somática de los sujetos. Trasciende como una escena tristemente clásica de *Venceremos* el montaje paralelo en el que se alternan personas de clase alta en un certamen de perros de raza y niños y niñas recién nacidos en estado de desnutrición extrema, con cuerpos esqueléticos, cabezas enormes y vistas erráticas. Guzmán rara vez, quizás en sus obras más recientes, en *El botón de nácar* (2015) y en *Mi país imaginario* (2022) propone cuerpos como argumentos.

Sobre el comienzo de *El primer año* diremos que tienes dos, el recién descrito, didáctico, instructivo sobre los comportamientos de clase, afín a la doctrina eisensteniana de *La Huelga* (1925), conducida por la ilusión de que la película sea vista en sitios populares donde conviene el pensamiento, el discurso gráfico, que afirma que los ricos son avaros. Un segundo comienzo se monta cuando Salvador Allende es confirmado por el Congreso pleno, cuando es ovacionado y una elipsis lo presenta efectivamente vestido con su traje oscuro, con la banda presidencial montando el Ford Galaxie 500 XL para salir a presentarse al pueblo como el nuevo gobernante. Pocas canciones, como música incidental, acompañan tan bien una secuencia del cine chileno como “La canción del Poder Popular” interpretada por Inti Illimani. La eficacia tiene un sentido doble, una emoción dichosa, la puesta en marcha de un anhelo, pero también la definición estructural de una estructura compleja. Vamos en orden.

Un preludio de flauta dulce, como una señal de clarín en un espacio abierto<sup>3</sup> da lugar al canto, “Si nuestra tierra nos pide tenemos que ser nosotros los que levantemos Chile así que a poner el hombro. Vamos a llevar las riendas de todos nuestros asuntos y que de una vez entiendan hombre y mujer todos juntos. Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente, será el pueblo quien construya un Chile bien diferente”. La secuencia de investidura, paseo y saludo del presidente Allende se convierte bajo esta inspiración simbólica de la canción, bajo la propuesta de un presidente-pueblo, en un presente sostenido, en un fundamento narrativo y temporal. *El*

3. La canción *El cautivo de Til Til*, de Patricio Manns, compuesta en 1976, prefigura la función del instrumento simple que lidera una marcha épica y que figura un heroísmo de segundo plano.

*Primer año* en lo sucesivo fraccionará esta secuencia del acto inaugural para insertar en ella, dentro de ella, como un porvenir contenido, los episodios de las luchas particulares, de los cambios gubernamentales concretos, de las oposiciones de ese primer año. La idea de algo distinto al mero cambio de presidente se concreta porque en la actualidad dilatada de su asunción ya figuran las acciones transformadoras respecto del pueblo mapuche, de los trabajadores textiles, del carbón, de la multiplicación de las escuelas. El júbilo que esta secuencia presenta y que se reproduce en las diversas, pero no excesivas apariciones de Allende a lo largo del filme, de los gestos de espontaneidad cordial que la gente le brinda a su paso, difiere del tono emocional que le otorgan a la figura del nuevo gobernante los diversos largometrajes del comienzo de la Unidad Popular. Nos referimos a *Compañero Presidente* de Miguel Littin, 1971, a *El Diálogo de América* de Álvaro Covacevic, del mismo año, y a dos películas que también se centran en Salvador Allende, primero en *La Batalla de Chile* (1975, 1977, 1979) y en *Banderas del pueblo* (1964) de Sergio Bravo realizada para dar apoyo cinematográfico a la campaña presidencial del candidato del Frente Popular en las elecciones de 1964 que ganó Frei.

La forma de película entrevista, diálogo entre Allende y Regis Debray, que resuelve Littin, le imponen a la presencia del nuevo presidente un sentido coloquial- cerebral, lógico, argumentativo, nada asimilable a la percepción estética del estreno que monta Carlos Piaggio en este inicio de *El Primer año* con las imágenes de Toño Ríos y la música de los Inti Illimani. El filme de Covacevic instala a Allende en las formalidades de lo monumental cuyo primer indicador es la película color en 35 mm. El mandatario circula entre multitudes enfervorizadas en Ciudad de México, ante las aglomeraciones del pueblo de Cuba en La Habana, como parte natural del esplendor del Kremlin en Rusia, o en el comienzo conversando con singular familiaridad con Fidel Castro en el patio de su casa en Tomás Moro. En uno y otro caso Allende levita sobre el pueblo, no está dentro, es una emanación. En la obra maestra de Guzmán, *La Batalla de Chile*, dominan las apariciones preocupadas, urgentes del presidente Allende, denunciando frente al pueblo los bloqueos de la economía nacional por intervenciones de la derecha y de poderes externos, o rindiendo tristes homenajes fúnebres a su edecán naval Arturo Araya o saludando, sin poder esconder su aflicción, a los obreros que en un gesto de apoyo al gobierno desfilan por la Alameda pocos días antes del golpe. Los créditos y las evidencias factuales que son las películas dicen que el montaje es de Pedro Chaskel, sabemos que la obra de Chaskel cuando tiene optimismo éste va precedido por figuras de la adversidad, de acuerdo a estas pistas es posible pensar que, a la distancia de Cuba, de los años, dos, cuatro, seis, desde el golpe, con Allende muerto y la revolución perdida, la imagen del presidente no puede sino tener las marcas graves de la inminencia trágica, la prefiguración del martirio. En *Banderas del pueblo*, primera figuración cinematográfica de Allende, insistente candidato a la presidencia de la república primero por el Frente Popular, luego por la Unidad Popular, casi brilla por su ausencia. Uno recuerda más a Neruda, en el comienzo recitando un poema sobre el triunfo del Frente, repitiendo una y otra vez “ganaremos”, registra mejor las palabras del narrador, de Volodia Teitelboim, que la figura del senador candidato, retiene más la imagen de un árbol reflejado en el agua, una licencia formalista característica de Bravo, que la efigie épica de Allende.

Carl Plantinga en su libro *Retórica y representación en el cine de no-ficción* en la sección de las formas retóricas que identifica en el género y que llama Estructuras en el apartado de “Los inicios”, taxonomía sobre las ideologías de los arranques de las películas, plantea que, “la estructura narrativa formal sigue formatos de historia canónicos al plantear un estado inicial “estable” que ha sido violado y tiene que volver a ponerse en orden. Tanto en las películas de ficción como en las de no ficción, la violación de estado estable es un catalizador para el movimiento textual siguiente, ya sea narrativo o argumentativo” (Plantinga, 2014: 71).

Esta contribución teórica que comienza por identificar la morfología del relato cinematográfico ficcional, derivación del cuento popular, con la del relato de no ficción, con la morfología del documental, expone nuestro interés por la densidad semántica del comienzo de *El Primer Año* con la certeza ideológica y la proyección narrativa de un proceso político que viola la estabilidad de un estado inicial, esa especie de inmovilidad o naturalidad del estado chileno como estado oligárquico.

La primera secuencia de agitaciones en terreno sucede en La Araucanía, aparece una comunidad mapuche apertrechada detrás del portón de un fundo tomado. La cámara de Toño Ríos sube por un camino de barro en una espesura de bosque, como un *dolly in* que choca contra los vociferantes cuya sonoridad es más notoria porque hablan en su lengua marginal, en mapuzungun. Los créditos de 1971 identifican sólo a Toño Ríos en la fotografía, los créditos de la versión remasterizada en 2023 se preocupan de identificar a los camarógrafos, Gustavo Campos, Fernando Moris, Jorge Müller, Mario Rojas y Pablo Perelman. Conocemos el estilo dinámico de Müller que en *La Batalla de Chile* brilla como un cerebro paralelo al de Guzmán que se manifiesta en el guión y en la narración, frente a esa movilidad el ojo de Perelman nos parece más sensible al cuadro a las figuras de la luz, las otras personalidades fotográficas nos son desconocidas. Quizás la agilidad de los travellings, los plano secuencias, contraluces y gran angulares, que en este filme de 1971 reproducen fotográficamente un sentimiento de metamorfosis, hayan sido determinados por el sentido de Ríos y hayan trascendido como propiedad formal de la materia histórica hasta *La Batalla de Chile*, sea como sea ambos proyectos filmicos bajo la identidad autoral de Guzmán distinguen la audiovisualidad de la UP experimental, como inestable o itinerante.

Volviendo a la secuencia del pueblo mapuche, ésta, como primer protagonismo de una comunidad favorable al nuevo gobierno plantea la violación de una estabilidad adversa, el de las acciones concretas para terminar con la institución colonial del latifundio. Lo mismo proponen los filmes de 1971, Nutuayin *Mapu o Recuperaremos la tierra* de Carlos Flores y Guillermo Cahn y *Ahora te vamos a llamar hermano* de Raúl Ruiz. En el primero no aparece Allende, en el segundo, poco, de visita en Temuco con el propósito de inaugurar el Instituto de desarrollo indígena. La presencia escasa del mandatario, que hace eco del mecanismo dramático de *El Primer año*, cede lugar a los propios mapuches con la novedad filmica de su lengua activa, sincronizada, revolucionaria, y con imágenes de archivos arcaicos y presentes de una resistencia interminable contra la segregación del estado chileno, grabados de la Guerra de Arauco y acciones performativas en que sacan de cuajo postes de cercos, de alambradas, y que luego cargan corriendo por unos

potreros en que, si el espacio fuese tiempo, representarían la extensión del porvenir. La diferencia entre el relato del pueblo Mapuche que propone Guzmán y el de los otros cortometrajes surge de la combinación dramática de la lucha con la fiesta.

Hay en *El primer año* una hermosa y prolongada secuencia de una fiesta en una comunidad, con el ánimo opuesto, pero con la misma soltura de detalles que en el funeral del edecán Araya en *El Golpe de Estado*. La cámara, que sólo por el gusto de las simetrías nos gustaría que fuese de Müller, identifica a la señora que hace empanadas, las baquetas del baterista, la seriedad de los rostros de las mujeres bailando cumbias y cuecas, y el estilo desgarbado de los que recuerdan esas coreografías fundacionales desenfadadas filmadas en los festejos populares del primer centenario de la república en el Parque Cousiño y en la película *El Mineral El Teniente* de Giambasttiani. Más adelante, después de la cobertura de la actividad en las fábricas y en algunos yacimientos, y del largo pasaje de la visita del presidente Fidel Castro, hay otra fiesta, un festejo nocturno, que combina el entusiasmo político con la liberación a través del baile.

Es imposible no considerar *El Primer Año* como un prólogo argumental y gestual de *La Batalla de Chile*, en este sentido las secciones nítidas que intercalan progresos, las intenciones gubernamentales de bienestar y empoderamiento popular con las de las oposiciones parlamentarias, de insurgencia fascista, de boicot económico, y la ingente testimonialidad de los ciudadanos expuestos con sus esferas por cámaras deambulatorias, están en el filme de 1971 y en la trilogía de 1975, 77 y 79, pero tal como dijimos, con escaso sentido celebratorio. Los argumentos masivos de las marchas cumplen en la trilogía sobre 1973 una intención expansiva, de masa abierta en el sentido de Elia Canetti en *Masa y Poder* (1960), la única imagen de dicha sensual, corporal, subjetiva aparece en el inicio de *La insurrección de la burguesía* cuando una mujer que come un helado, consultada por la escasez de alimentos a causa del boicot, afirma que ella no ha sentido tal escasez porque no ha bajado ni un kilo. En cambio, la fiesta tiene un lugar notorio en *El Primer Año*, es un sentimiento patente de los comienzos que no se deja aplacar por las secuencias fúnebres, por ejemplo, por el episodio del funeral de Pérez Zujovic, con planificaciones cerradas e imputaciones de responsabilidad hacia Allende de parte de los asistentes. Dos ejemplos sobre esto, ejemplos no literales, por supuesto, porque hay que reconocer críticamente la compleja inteligencia retórica de la película de Guzmán, quizás la que más demuestra esa virtud polisémica en toda su filmografía, sean los ejemplos de los pasajes de la fábrica Yarur y de la visita de Fidel Castro.

La prolongada presencia de Fidel Castro en Chile se plantea como la respuesta a un amor fervoroso que le brinda el pueblo chileno al presidente, en las calles de Santiago, en una colina en Lota frente a la estación de trenes, o una curiosidad provinciana que los medios, que la televisión, le manifiestan en la casa de Tomás Moro. La simpatía reacciona a la elocuencia del visitante, Castro fue un sujeto retórico, coloquial, discursivo, un caso residual de una cultura política de cuño ilustrado que creía en las razones del lenguaje, una cosa que no tiene parangón en el debate chileno actual, analfabeto, gutural, escatológico. Los discursos de Fidel se centran en el carácter reflejo, hermano de Chile y Cuba, hermandad en la vocación revolucionaria, en la prioridad por el pueblo, una alianza que el dirigente propone que se debe proyectar en toda

América Latina. Y aunque lo presente con sonrisas, su discurso apunta a la intervención reaccionaria de los Estados Unidos que busca separar lo que los pueblos quieren unir. La festividad surge de la coordinación espacial, abierta, distendida de la gente con el presidente de Cuba en Lota. La cámara circula entre los que escuchan al líder mientras escarban una olla con viandas o a través de las complejas estructuras ornamentales que montan los cuerpos de bomberos en el camino en homenaje al visitante. La simpatía se torna comedia cuando en mitad del discurso aparece el tren repleto de huasos y chinas quienes asaltan a Fidel le encajan una chupalla y le ofrecen un esquinazo. Si esta escena se estudiara de acuerdo al método de una cinematografía comparada como el tópico de la ceremonia superada por la fiesta se podría revisar comparativamente con el filme *Ojos Negros* (1987) de Nikita Mijalkov, con una escena inicial, en que el personaje de Mastroianni, un italiano, por supuesto, arriba a un remoto pueblo ruso y una numerosa comitiva le ofrece frenéticamente toda clase agasajos que en cosa de minutos lo llevan de la timidez a la embriaguez.

Lo de la fábrica Yarur es definitivamente caso de humor negro. El ministro Vuskovic explica que la empresa fue trasladada al sector público por sus prácticas monopólicas y antes y después los obreros comentan los abusos de los dueños. Muestran las existencias escondidas de cajas con botellas de whisky, de té fino, de objetos de arte, la flota de autos de lujo, y el despotismo desquiciado que hacía que los operarios tuviesen que saludar a Juan Yarur, en la forma de su estatua, dispuesta en la entrada de la fábrica. Resulta gracioso y grotesco ver la estatua cubierta con una funda negra, como una censura colectiva, institucional, como la reacción efectiva a una forma de dirección empresarial basada en el vasallaje. Al respecto varios operarios cuentan que les impusieron descuentos en sus sueldos para financiar la estatua y después, para alcanzar las notas más altas de humor negro, muestran una calavera y una especie de altar con la imagen del dueño en el que mediante una ceremonia esotérica debían forzadamente jurarle fidelidad.

En *El Primer Año* y en *La Batalla de Chile* se expresa que en la poética dramática de la historia política de Chile de Patricio Guzmán la derecha es más ridícula que otra cosa, quizás por eso, a pesar de la decidida motivación sedicosa y golpista del sector no tenga desarrollo escénico la ferocidad reaccionaria que ese grupo ha mostrado y muestra en la escena del poder, quizás entre los pocos documentalistas que han logrado presentar esa faceta se encuentre Ignacio Agüero, especialmente en *El diario de Agustín* (2008), en el episodio de Álvaro Puga. Un caso singular al respecto es el de Perut+Osnovikoff que, con claridad, desde *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* (2004) hasta el presente, representan toda expresión política como patética y desaforada, representación que plásticamente opta de modo parojo por una escala de primerísimo primeros planos que tiende a lo microscópico, al sin sentido de lo político en el escenario de la materia, en el paisajismo de la materia.

Una sensibilidad dramática que se despliega con madurez a lo largo de *El Primer Año* y que va fundamentar el sentido inicial de la épica de la filmografía de Guzmán es la de la belleza del trabajo, de la majestad de su forma. Esta proposición plástica en el presente puede inquietar a los intereses documentales que caracterizan toda forma de producción técnica como evidencias de una “crisis del Antropoceno” pero en 1971 la imagen del trabajador motivado en

su frente productivo era la imagen de un plano ideal de armonía urgente, inmediata, muy lejos de la sensibilidad de un orden de subsistencia armónico con la vida, imagen de una nación urgida por la propiedad nacional de las materias primas, de los bienes de producción, de la estatización de las empresas fundamentales. En este plano argumental, icónico y dramático de una idealización material hoy insostenible *El Primer Año* ataca los dos frentes más constantes en la representación cinematográfica chilena de la minería, los frentes del cobre y del carbón, o más bien las poéticas filmicas del cobre y del carbón.

El catálogo de cinechile.cl, enciclopedia del cine chileno, registra 38 producciones dedicadas al frente de extracción, fundición y refinamiento del cobre. La mayor riqueza natural del país justifica esa presencia sostenida y persistente en la conciencia audiovisual. Desde *El mineral El Teniente* de Salvador Giambasttiani, de 1919, que se refiere a la división andina del yacimiento en el campamento de Sewell, hasta la serie *La minería en marcha*, dirigida por Patricio Kaulen en 1956-57, gobierno de Eduardo Frei, la explotación del mineral está en manos de la Braden Cooper Company, empresa estadounidense originalmente de propiedad de los hermanos Guggenheim. Cuando Guzmán filma *El Primer Año*, lo que registra es el ambiente del nuevo orden de propiedad nacional de los grandes yacimientos de cobre nacionalizados a través de la reforma al artículo 10 de la constitución política de 1925, ley 17.450. La importancia trascendental de la medida en el devenir de la economía chilena otra vez se expresa en el modesto territorio de los acontecimientos filmicos a través de la concurrencia productiva, de la producción de varios filmes sobre el mismo asunto. *El sueldo de Chile* de Fernando Balmaceda, producida por la Universidad Técnica del Estado, que exalta la nacionalización del cobre, se desmarca un poco del modo del presente que es el tiempo de *El Primer Año*, para reconsiderar la larga epopeya del trabajo chileno en el mineral. La circunstancia de excepción justifica la posibilidad de un filme en color pero creemos que el cineasta, militante comunista, implementa el cromatismo porque de esa manera se advierte el paso del tiempo en el frente productivo y en la conciencia fílmica interesada en sus procesos a través de los cambios de formato, desde las secuencias de la segunda década del siglo de *El Mineral El Teniente*, hasta esa reliquia de *La Marcha del Carbón*, película perdida de Sergio Bravo, de 1960, que registra el paso de los mineros de Lota cruzando embanderados con sus familias el puente del Bío Bío en dirección a Concepción para demandar mejoras laborales. Esta memoria amplia de las luchas mineras que propone Balmaceda para estimar el logro que consolida el gobierno de la Unidad Popular se articula con una retórica didáctica corriente en el Nuevo cine chileno, como uno de los caminos para transmitir cinematográficamente el impulso revolucionario que atraviesa el país. Su didáctica, centrada en las figuras de la narración, se mezcla con la misma experimentación formal que si en el caso de *El Primer Año* se expresa en el dinamismo de la cámara y del montaje acá tiene expresión fotográfica óptica. El acto reflexivo más notorio del filme es cuando el cuadro adquiere la forma de un caleidoscopio en que las imágenes de las minas, del transporte público, de las carreteras, de los hospitales, se triplican, no con el sentido de multiplicación fervorosa como en una "sinfonía de ciudad", más bien al contrario, para caracterizar una expropiación. El guión, del escritor José Miguel Varas, explica esta ocurrencia, y refuerza el papel que ocupa la escena productiva, humana y técnica

de la minería del cobre en el filme de Guzmán, pero también en el de Balmaceda y antes en los de Kaulen o Giambastiani:

En cincuenta años las compañías norteamericanas se llevaron un tercio de lo que es Chile, o un tercio más de Chile, su crecimiento y progreso, lo que se llevaron es lo que no tenemos, un tercio más de edificios, de hospitales, de escuelas y de universidades, un tercio más de habitaciones, un tercio más de todo lo que vemos a nuestro alrededor y que no alcanza para todos, se llevaron también un tercio más de nuestra dignidad, de nuestra soberanía para emprender el despegue y levantarnos del subdesarrollo.

El carácter de epopeya que se le asigna en todas estas películas a la propiedad material y productiva del cobre no tiene como agentes dramáticos ni al presidente de Chile ni a los dirigentes de partidos ni a la plana ejecutiva de las empresas explotadoras, el único figurante es el minero, el obrero, sujeto dramático del pueblo trabajador y su lugar de faena el lugar de sentido.

Una virtud conjunta de Guzmán y su equipo, especialmente de aquellos que portaron la cámara, es la de entrar a las fundiciones, internarse en la cabina operativa de las grandes palas mecánicas, montarse en los pequeños trenes subterráneos que circulan los piquetes de los yacimientos carboníferos. Hay toda una historia del cine chileno que pretende convertir en sujeto de discurso al objeto fílmico, ya sea éste animado o inanimado, natural o técnico, y ese movimiento desubjetivación del registro supuso entrar a las moradas objetuales, a los cuerpos. Esta progresión interior se ve con claridad, por ejemplo, en la obra de Chaskel, desde *Aquí vivieron* (1964), pasando por *Aborto* (1965), *Testimonio* (1969) hasta *Venceremos* (1971) y *No es hora de llorar* (1971) de lo que se trata es cada vez exponer menos para poder acceder al sitio de sentido del objeto-sujeto y ensayar su perspectiva. Esta política o poética cinematográfica del acceso, que en *El Primer Año* se grafica literalmente en los interiores productivos donde los trabajadores narran la mala, la sub explotación de las empresas extranjeras, y las expectativas, el desafío y el compromiso que asumen con el nuevo régimen de propiedad estatal, deviene en un sentido más general en la estrategia de copamiento fílmico de la escena nacional o del territorio, política de estar en todos los sitios, en todos los acontecimientos, que se replica y potencia como un sello en *La Batalla de Chile*, con los efectos mitológicos que ya señalamos, efectos de clarividencia.

De acuerdo al hábito de concluir regresando al inicio, como cerrando el trazo de un círculo, la virtud de presente de *El Primer Año*, que hemos graficado a través de su experimentación cinematográfica, de su increíble versatilidad territorial y de la multiplicación de voces que califican la riqueza del presente como un cristal de tiempo, una posición crítica que hace visible hoy el pasado como tiempo de subsistencia y el futuro como horizonte de desafío, contiene o se deja contener por la de cercanía, la de proximidad epistemológica y estética. El ejemplo final en nuestra crítica, aunque no en el filme se encuentra en la secuencia de los yacimientos carboníferos. Guzmán y su equipo por su conciencia histórica, que es un sentido del tiempo cinematográfico como gestualidad coherente, pero también por la convicción

militante de la revolución socialista, revolución popular, asumen que la cámara debe entrar a la mina, bajo el mar en Lota, debe montarse en los trenes subterráneos, entrar y salir por los ascensores y las bandas de arrastre, lucir como una luz entre las luciérnagas negras, otra lámpara entre las lámparas de los mineros taladrando, barreteando los muros de carbón. Esa simpatía fílmica hereda lo más consecuente de la tradición de los filmes del carbón, el modo de Carbón (1965) de Fernando Balmaceda o *Reportaje a Lota* (1970) de Román y Bonacina, que superan el relato sostenido y falso del bienestar de los mineros de Lota y Schwager en tiempos de la explotación privada y que, de acuerdo a la lógica de un país de laboratorio de Chile Films en los 40, reproducía en estudio, con exceso de luz, los túneles y las viviendas de los mineros. La decisión de Guzmán de insertarse en la realidad sombría del yacimiento no sólo produjo una evidente relación de implicancia con el mundo social y físico del trabajo, sino que lo expuso como una pequeña pero densa esfera de cosas significativas para el sentido lógico y plástico del cine. En los primeros planos casi ciegos de los mineros perforando con enormes ladrillos las paredes de la galería, la cámara, con su luz escasa y su movilidad viva, estrecha, inquieta en ese espacio adverso, descubre, como índice de experimentación, un sentido tecnoestético que no contradice el humanismo general que expone las acciones como argumentos fundamentales.

En 1971 Guzmán y su equipo tenían poco espacio para la memoria, su juventud no encontraba ahí más que faltas, como una gran paradoja el presente era un tiempo edénico. El golpe de estado actuó en la argumentación cinematográfica de Guzmán identificando la nostalgia con la memoria y la historia con la evocación, entonces, como muestran en *Nostalgias de la luz*, *El Botón de Nácar* o *La Cordillera de los sueños*, el presente fue desestimado, la acción fue reemplazada por la reflexión, la coralidad por una sola voz dominante, y la cercanía por el espectáculo majestuoso de los grandes espacios deshabitados, cielo, mar, desierto, cordillera.

Para una más cabal comprensión de Patricio Guzmán y para nuestra condición de espectadores en formación hoy tenemos la suerte de poder ver *El Primer Año*, la versión remasterizada con la narración actual de Guzmán, y la original, con la locución de Marcelo Romo activa en el fabuloso, animado, año de 1971.

## Bibliografía

- De Ramón, Armando (2015). *Historia de Chile*. Santiago. Catalonia.
- Ferrand, Eva-Rosa; Del Valle, Ignacio; Kabous, Magali (2020). *Guzmán, El botón de nácar*. Bruguières, Atlande.
- Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México D.F. Ediciones Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruffinelli, Jorge 2001. *Patricio Guzmán*. Barcelona. Cátedra.

**Pablo Corro Penjean** (Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile)

pablo.corro@gmail.com

Doctor en Filosofía, Universidad de Barcelona España. Licenciado en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Periodista, Universidad Diego Portales. Académico e investigador de teoría del cine en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Autor de numerosos artículos, capítulos de libros y libros sobre teoría del cine en Chile, Argentina, Ecuador, España, Francia. Entre otras de sus obras destacan, por su pertinencia en cine documental los libros, *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973* (Corro et al., Frasis, 2007); *Retóricas del cine chileno: ensayos con el realismo* (2012); *Apariciones, textos sobre cine chileno, 1910 – 2019* (2021). pcorro@uc.cl.

# A BATALHA DO CHILE (PATRICIO GUZMÁN) NA 3<sup>A</sup> MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA EM SÃO PAULO (1979): COMPARTILHAMENTO DE EXPERIÊNCIAS E RESISTÊNCIA POLÍTICA

POR CRISTIANE A. FONTANA GRÜMM Y ALEXANDRE BUSKO VALIM

***The Battle of Chile* (Patricio Guzmán) at the 3rd São Paulo International Film Festival (1979): sharing experiences and political resistance**

## Resumo

O objetivo do artigo é analisar a participação do documentário *A Batalha do Chile* na 3<sup>a</sup> Mostra Internacional de Cinema em São Paulo (MIC), em 1979, e a sua recepção no Brasil. A partir de uma perspectiva de História Social do Cinema, pretende-se problematizar um conjunto de documentos – correspondências e artigos de imprensa – inserindo o Brasil no circuito dos festivais e mostras cinematográficas daquele contexto. Numa perspectiva transnacional – de circularidade da trilogia e de contatos e interconexões entre mediadores culturais – pretende-se refletir sobre a importância da MIC e da participação do documentário de Guzmán em pleno contexto de vigência da censura no país. Acredita-se que ao inserir o Brasil nessa triangulação de contatos e de circularidade e no circuito dos festivais/mostras será possível refletir sobre as especificidades da MIC, o compartilhamento de experiências, as aproximações culturais e cinematográficas, problematizando o caráter de resistência política que pode ser associado à MIC e à exibição da trilogia – em especial, à última parte, *O Poder Popular* (1979), que conquistou, por meio do voto do público, o 3º lugar na Mostra.

**Palavras-chave:** História e Cinema, Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, A Batalha do Chile, Patricio Guzmán

## Abstract

The article's objective is to analyze the participation of the documentary *The Battle of Chile* in the 3rd São Paulo International Film Festival (MIC) in 1979 and its reception in Brazil. From the Social History of Cinema perspective, the aim is to problematize a set of documents – correspondence and press articles – insert Brazil in the circuit of film festivals

and exhibitions in that context. From a transnational perspective – the circularity of the trilogy and the contacts and interconnections between cultural mediators – it is intended to reflect on the importance of MIC and the participation of Guzmán's documentary in the full context of censorship in the country. It is believed that by inserting Brazil in this triangulation of contacts and circularity and the circuit of festivals/shows, it will be possible to reflect on the specificities of the MIC, the sharing of experiences, the cultural and cinematographic approaches, problematizing the character of political resistance that can be associated with the MIC and with the exhibition of the trilogy – in particular, the last part, *People's Power* (1979), which won, through the public vote, the third place at the festival.

**Keywords:** History and Cinema, São Paulo International Film Festival, The Battle of Chile, Patricio Guzmán

## História, Cinema e os estudos sobre os festivais

Na perspectiva da História Social do Cinema adotada nesse artigo, uma obra cinematográfica é compreendida como representação e como prática social – que está carregada de sentidos e significados capazes de originar e inspirar outras práticas sociais. Além disso, pressupõe considerar o circuito comunicacional de produção, distribuição e circulação / recepção, o que exige o trabalho com diferentes fontes documentais que vão além da produção cinematográfica em si (Lagny, 1997, 2009; Kellner, 2001; Valim, 2012). Do ponto de vista da cultura da mídia – que concebe as inter-relações entre cultura, poder, mídia e comunicação – destaca-se o potencial político e de transformação social do cinema como instrumento contra-hegemônico de luta e resistência (Kellner, 2001).

Em relação à circulação e recepção, estudos sobre festivais cinematográficos como espaços transnacionais de movimentação e intercâmbios de ideias e concepções, de agentes culturais, de realizadores e suas obras, de distribuidores e de instituições culturais oferecem uma boa vereda de investigação (Vallejos, 2014; Aguiar, 2021; 2022). Os eventos cinematográficos eram espaços privilegiados de compartilhamento de experiências, de debate cultural e político, de legitimação de tendências e de rupturas.

Nas décadas de 1960 e 1970, formaram-se e consolidaram-se espaços transnacionais que permitiram tanto a circulação de cineastas, de filmes e de manifestos cinematográficos, quanto os intercâmbios culturais e a estruturação das redes de sociabilidade e de solidariedade no contexto de Guerra Fria. Alguns eventos cinematográficos foram fundamentais para alicerçar os debates do NCL e seus compromissos estéticos, sociais e políticos, destacando-se: I e II *Encontro de Cineastas Latino-Americanos*, durante o V e VI *Festival de Cinema* de Viña del Mar (Chile, 1967; 1969); a I *Mostra de Cinema Documentário Latino-Americano* de Mérida (Venezuela, 1968); IV *Encontro de Cineastas Latino-Americanos*, em Caracas (Venezuela, 1974); V *Encontro de Cineastas Latino-Americanos*, em Mérida (Venezuela, 1977); I *Festival Internacional*

do Novo Cinema Latino-Americano de Havana (Cuba, 1979) (Núñez, 2009; Dávila, 2013; 2014; Núñez e Villaça, 2021).

No caso específico de *A Batalha do Chile* (*La Batalla de Chile*, Patricio Guzmán, 1975-1979), seu itinerário transnacional (Joly, 2018) e seu caráter como ícone do cinema de exílio e de solidariedade internacional ao Chile, circulou por festivais, mostras e encontros de cinema e recebeu prêmios e menções de destaque, especialmente na Europa e na América (Aguiar, 2021; 2022). Quando participou da 3<sup>a</sup> Mostra Internacional de Cinema em São Paulo (MIC), em outubro de 1979, o documentário *A Batalha do Chile* havia circulado em festivais internacionais e acumulado algumas premiações, que serão apresentadas a seguir. Cabe reforçar que, pouco mais de um mês após participar da 3<sup>a</sup> MIC, *A Batalha do Chile* recebeu o prêmio na categoria documentário no I Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano de Havana, em dezembro de 1979.

Analizar a participação de *A Batalha do Chile* na 3<sup>a</sup> MIC em São Paulo (MIC), em 1979, permite, por um lado, inserir o Brasil no itinerário transnacional do documentário, e por outro, pensar a MIC como um espaço de circulação e de intercâmbios entre agentes culturais, realizadores, distribuidores e como *locus* privilegiado do debate sobre a cultura cinematográfica e do compartilhamento de experiências.

Ao considerar que a 3<sup>a</sup> MIC era realizada em plena vigência da ditadura civil-militar brasileira e da censura prévia, a exibição de um documentário político como *A Batalha do Chile*, potencializa o evento cinematográfico em questão como um espaço de luta, de militância, de resistência política e de projeção de um devir histórico de transformação. O contexto e a conjuntura da Guerra Fria Interamericana (Harmer, 2014), potencializa a complexidade e a relevância política da participação da trilogia de Guzmán no evento cinematográfico brasileiro em 1979.

A documentação – em sua maior parte inédita – utilizada neste artigo está arquivada no Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand (MASP), no Acervo da Mostra Internacional de Cinema. O material de imprensa analisado foi consultado no Acervo da Hemeroteca Biblioteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional e no Acervo da Folha de São Paulo.

## A Mostra Internacional de Cinema em São Paulo (MIC)

A MIC foi idealizada, criada e organizada pelo jornalista e crítico Leon Cakoff (1948-2011) – diretor do Departamento de Cinema – em 1977, para comemorar os 30 anos de fundação MASP. No horizonte de Cakoff, ao idealizar a MIC, estava a formação de um público que paulatinamente aprendesse a apreciar cinematografias de diferentes nacionalidades, que dificilmente entrariam comercialmente no Brasil, obras que rompessem com as temáticas e elementos estéticos impostos pela indústria cinematográfica. Pretendia exibir filmes que circulavam nos festivais internacionais, que fossem além do mero entretenimento e que agregassem conteúdo social, político e cultural aos debates daquele contexto. Segundo Pires (2019) e Dylan (2021) a proposta da MIC era a formação de um público cinéfilo.

No regulamento das três primeiras edições destacava-se o “caráter estritamente cultural” da mostra organizada pelo MASP que pretendia “contribuir com o conhecimento e a amizade

entre os povos". De acordo com a documentação consultada, a MIC deveria ser formativa, informativa, cultural e voltada para o grande público. A mostra não recebia financiamento externo e não tinha um caráter competitivo. Segundo Cakoff, para "evitar vícios de julgamento", comum a outros eventos cinematográficos, na MIC o espectador teria o poder de eleger "os filmes de sua predileção" (Regulamento, 1979). Na MIC o júri era o grande público.

O sucesso das primeiras edições era exaltado nos periódicos de circulação nacional. No dia 17 de novembro de 1978, Ely Azeredo escreveu que, pela segunda vez, Leon Cakoff conseguiu pôr em "prática uma concepção de mostra internacional filtrada pelo conhecimento da defasagem entre os interesses culturais e o antigo sistema de festivais adotado em todo o mundo". E complementa que, "sem estrelismos, sem caráter competitivo", a MIC abre "janelas para o mundo" (Azeredo, 1978: 02). Pires (2019) e Dylan (2021) sistematizam em suas pesquisas os filmes que participaram das edições da MIC.

Para cumprir com os objetivos da MIC – introduzir novas cinematografias ao público brasileiro e exibir filmes que circulavam nos festivais e mostras – Leon Cakoff desenvolveu uma agenda como agente cultural. Além de participar de eventos cinematográficos internacionais, trocava correspondências com seus organizadores, com instituições culturais (nacionais e internacionais), com distribuidores, com realizadores e mobilizava as embaixadas e os consulados no Brasil. Muitos filmes entravam no país via mala diplomática. No entanto, havia uma barreira a ser rompida: a censura prévia.

## Driblando a censura prévia

A 3<sup>a</sup> edição da MIC ocorreu entre os dias 17 e 31 de outubro de 1979. Entre 1964 e 1985 o Brasil viveu a dolorosa experiência de uma ditadura civil-militar que institucionalizou mecanismos de repressão, de terrorismo de Estado e de censura com o objetivo de combater a subversão moral e política. As instituições e os agentes da censura operaram a partir da lógica conservadora e moralista ("bons costumes") – com a justificativa de proteger a família e a formação moral da juventude – e da lógica da Segurança Nacional – colocando na mira o combate ao comunismo e aos inimigos internos e externos que poderiam colocar em perigo a segurança da nação.

Os órgãos censórios estavam articulados ao Ministério da Justiça (MJ) e ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Eram responsáveis pela censura prévia a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), em Brasília, e o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), nos Estados da federação. De acordo com a lei nº 5.536/1968, todas as obras cinematográficas precisavam ser examinadas na íntegra pelos censores. No entanto, no caso de exibições de caráter essencialmente cultural – em cinematecas, cineclubs, instituições e museus – os prazos eram menores (de 15 a 20 dias) para concessão de Certificados Especiais, geralmente com classificação etária (Simões, 1999; Martins, 2009).

Leon Cakoff e o diretor do MASP, P. M. Bardi, além dos contatos diplomáticos, trocavam correspondências com os diretores dos órgãos censórios – o DCDP e a SCDP/SP – indicando a importância de o público brasileiro ter acesso a cinematografias de qualidade e de diferentes

nacionalidades. Em um texto produzido e direcionado para a imprensa os organizadores da 2<sup>a</sup> MIC agradeciam “publicamente à colaboração da Censura Federal”. Informavam que todos os filmes foram assistidos pelo órgão censório e a programação mantida em sua integralidade. Algumas obras receberam classificação etária de 18 anos, mas não houve “restrições temáticas, o que equivale a dizer ‘sem auto-censura’ (sic.)” (Sem auto, 1978).

A presença de filmes com explícito teor político e que problematizavam questões sociais, inclusive a exibição do filme cubano *A última ceia*, de Tomas Gutiérrez Alea – eleito pelo público o melhor filme exibido na 2<sup>a</sup> MIC – não passou despercebida pela imprensa: “Dezenove dias sem qualquer proibição ou corte da Censura Federal. Dezenove dias em que funcionou somente o sistema de censura classificatória por faixa etária”. No texto, o autor ainda reconhece que “a Censura de Brasília foi compreensiva e permitiu a exibição até de produções cubanas” (Azereedo, 1978: 02).

A partir da análise das correspondências trocadas desde a primeira edição da MIC, o Departamento de Cinema do MASP procurou estabelecer um diálogo respeitoso, mas contundente em relação aos órgãos de censura. No caso da 3<sup>a</sup> MIC, o processo de autorização parece ter sido menos burocrático se comparado com as duas edições anteriores.

No dia 18 de julho de 1979, P. M. Bardi, diretor do MASP, encaminhou correspondência a José Vieira Madeira, o novo diretor do DCDP, em Brasília. Além dos agradecimentos e reconhecimento da colaboração do senhor Madeira frente a SCDP-SP nas duas edições anteriores, Bardi consultou o órgão censório “sobre a possibilidade de conceder-nos isenção de Censura prévia para os filmes selecionados” (Correspondência de P. M. Bardi, 1979).

Menos de duas semanas depois, o DCDP respondeu: “informamos a V. S<sup>a</sup>. não ser possível isentar do exame censório os filmes” selecionados para a 3<sup>a</sup> MIC. No entanto, complementa que a “Divisão estará pronta a dar prioridade à verificação de tais filmes, liberando-os no menor tempo possível” e reforça que a legislação vigente “apesar de não dispensar a censura prévia, permite a exibição integral da obra, com censura classificatória e certificado especial” (Correspondência de José Vieira Madeira, 1979).

Foi exatamente neste contexto que a trilogia *A Batalha do Chile* foi examinada pelos órgãos censórios e recebeu, juntamente com outros filmes, a certificação especial para ser exibida na 3<sup>a</sup> MIC. A exibição da trilogia mobilizou a troca de correspondências entre os agentes culturais Leon Cakoff, Juan José Mendy (responsável pela distribuição da trilogia na Espanha) e Patricio Guzmán (diretor chileno).

## ***A Batalha do Chile* na 3<sup>a</sup> MIC: indícios de um sucesso internacional**

Quando a trilogia dirigida por Patricio Guzmán foi exibida na 3<sup>a</sup> MIC, as duas primeiras partes – *A Insurreição da Burguesia* (1975) e *O Golpe de Estado* (1976) – já haviam circulado por vários festivais internacionais e acumulavam importantes premiações: Quinzena de Realizadores de Cannes (1975 e 1976); Mostra de Pesaro (1975-1976); Fórum de Berlim (1975 e 1976); Volgogrado, URSS (1975); Moscou, URSS (1975); Taschkent, URSS (1976); Melboune, Austrália (1976); Cidade do México (1977) Grande Prêmio no Festival de Greno-

ble, França (1975 e 1976); Grande Prêmio Internacional do Jurado de Leipzig, RDA (1976); Grande Prêmio Festival de Córdoba, Espanha (1977); Grande Prêmio Festival de Bruxelas, Bélgica (1977); Grande Prêmio Festival de Benalmádena, Espanha (1977); Selecionada entre os melhores filmes do ano pela Crítica Cubana (1976 e 1977); Mostra de Cinema Latino-americano, Venezuela (1977), selecionada pela Associação de Críticos Venezuelanos entre os 10 melhores filmes do ano (1977); Prêmio Novas Teixeira outorgada pela Associação Francesa de Críticos Cinematográficos (1976); Menção especial outorgada pela Associação de Crítica Norte-americana, (1978); International Film Seminars, Nova York (1978). Além disso, tinha sido exibida pela televisão em Cuba (1976, 1977, 1978, 1979), Suécia (1976 e 1977), Holanda (1977), Noruega (1976 e 1977), RDA (1977 e 1978), Iugoslávia (1977) e Bulgária (1977). Essas informações foram extraídas de um documento entregue na inscrição de *A Batalha do Chile* à comissão organizadora da MIC (Documento, 1979) e citada por Guzmán (2020).

No dia 07 de julho de 1979, Juan José Mendy – responsável pela distribuição mundial da trilogia *A Batalha do Chile*, produzida pela Equipe do Terceiro Ano – endereçou correspondência à 3<sup>a</sup> MIC. Na missiva, solicitaram mais informações sobre o evento cinematográfico e revelaram que “estamos particularmente interessados em receber maiores informações” porque “desejamos inscrever nosso filme ‘A Batalha do Chile’ 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> parte” (Correspondência de Juan José Mendy, 1979).

No dia 23 daquele mês, Cakoff respondeu a carta de Mendy sem esconder sua exaltação: “Nenhuma adesão até o momento entusiasmou-nos mais do que esta! (sic.) Em verdade, pensamos muito em ‘A Batalha do Chile’, mas não conseguimos contactar (sic.) os responsáveis da (sic.) produção...” (Correspondência de Leon Cakoff, 1979).

A partir destas duas correspondências, Cakoff e Mendy conversaram por telegramas – e há indícios que por telefonemas também – para acertar os detalhes da participação da trilogia. Apenas a terceira parte da trilogia – *O Poder Popular* (1979) – participava da mostra competitiva. As duas primeiras partes compunham da sessão informativa da 3<sup>a</sup> MIC, pois haviam sido produzidas antes de janeiro de 1977, data limite estabelecida pelo regulamento para que um filme pudesse competir pelo voto do público (Regulamento, 1979).

A presença de *A Batalha do Chile* é uma evidência que parece avançar para além da intencionalidade de exibir filmes de diferentes nacionalidades e que circulavam nos festivais internacionais. Tratava-se de um filme com explícito teor político. Ele estava ancorado e era representativo do complexo contexto da Guerra Fria Interamericana – marcado por estreitas relações do Brasil na articulação do Golpe de Estado no Chile e, depois, com o governo ditatorial de Augusto Pinochet (Harmer, 2014). Ademais, apresentava uma narrativa contra-hegemônica do evento histórico ocorrido no Chile em setembro de 1973 e denunciava explicitamente o imperialismo estadunidense articulado às elites políticas e econômicas chilenas no Golpe de Estado de 11 de setembro. A trilogia ainda se enraizava e trazia consigo o referencial do local emblemático de sua montagem: o ICAIC, em Cuba. Interconectava-se a todos esses aspectos, o itinerário transnacional de *A Batalha do Chile*, circulando por festivais e mostras em países alinhados ou

à ideologia anticomunista ou à ideologia anti-imperialista no contexto de Guerra Fria, com seu explícito caráter de cinema de exílio e de solidariedade.

No dia 10 de setembro, Patricio Guzmán escreveu para Leon Cakoff, com endereço de Madri. Na correspondência, o diretor oferece um panorama da circulação de *A Batalha do Chile*, especialmente da última parte da trilogia, *O Poder Popular*. Guzmán informou que “esta [MIC] é a primeira vez que ‘A Batalha’ se apresenta na América do Sul e também é a primeira vez que estreiam as três partes juntas num país”. Esse importante esclarecimento foi inserido na programação do evento. Na carta, a parte do texto está, na margem esquerda, demarcada à caneta por uma “{” (chave) e acompanha a seguinte anotação manuscrita (que ocupa a margem esquerda): “é melhor programar a primeira e a segunda parte juntas, no mesmo dia. E a terceira, à parte. As mais ‘espetaculares’ (se a palavra cabe) são as duas primeiras” (Correspondência de Patricio Guzmán, 1979).

A partir das informações contidas na missiva enviada por Guzmán, o Brasil seria o primeiro país da América do Sul a exibir a terceira parte da trilogia. E a MIC o primeiro evento cinematográfico a exibir as três partes do documentário conjuntamente. Destaca-se o comentário de Guzmán sobre *A Insurreição da Burguesia* e o *Golpe de Estado*: as que contém as imagens “mais espetaculares”. A orientação de Guzmán, foi seguida na organização da programação. Além disso, Leon Cakoff fez o convite para que Guzmán acompanhasse presencialmente a MIC. Guzmán aceitou o convite. A organização da MIC reservou a passagem aérea pela Luftansa e garantiu uma suíte no Delphin Hotel, entre os dias 25 e 31 de outubro, em São Paulo. No entanto, no dia no dia 26 de outubro, Patrício Guzmán enviou telegrama para Cakoff, comunicando que estava impossibilitado de comparecer à 3<sup>a</sup> MIC. Fez referência a uma conversa por telefone em que explicou os motivos que o impediam de vir ao Brasil (Telegrama de Patrício Guzmán, 1979).

As pesquisas de Joly (2018) e Ricciarelli (2011) contextualizam os problemas de saúde enfrentados por Patrício Guzmán a partir de 1977. Em 1979, Guzmán havia deixado Cuba e residia em Madri. Embora não deixe explícito no telegrama o motivo de não poder viajar ao Brasil e não ser possível inferir o que conversaram por telefone, fica nas entrelinhas que provavelmente problemas de ordem emocional e de saúde o impediram de acompanhar sua trilogia na exibição durante a 3<sup>a</sup> MIC.

Mesmo sem a presença de seu realizador, as exibições demonstram o interesse do público. A partir dos dados de bilheteria é possível identificar o número que pessoas que compareceram à exibição das três partes da trilogia.

Tabela 01: Maiores bilheterias durante a 3<sup>a</sup> MIC

Título	Data	Sessão	Ingressos	Convites		Total
<i>O império dos sentidos</i>	18/10	19h	700	30	730	1847
		22h	700	30	730	
		24h	357	30	387	
<hr/>						
<i>A Batalha do Chile (I)</i>	28/10	18h	690	30	720	1660
<i>A Batalha do Chile (II)</i>		22h	283	30	313	
<i>A Batalha do Chile (III)</i>	29/10	19h	300	30	330	
<i>A Batalha do Chile (III)</i>	29/10	22h	267	30	297	
<hr/>						
<i>Retrato de Teresa</i>	20/10	19h	592	30	622	1393
		22h	668	30	698	
	21/10	10h	43	30	73	
<hr/>						
<i>Hair</i>	31/10	19h	722	30	752	1371
		22h	589	30	619	
<hr/>						
<i>A árvore dos Tamancos</i>	16/10	18h	638	30	668	1166
		21h	468	30	498	
<hr/>						
<i>Renaldo e Clara</i>	26/10	19h	558	30	588	1133
		23h	515	30	545	
<hr/>						
<i>A doutrinação de Vera</i>	27/10	19h	383	30	413	820
		22h	377	30	407	

Fonte: Bilheteria (1979). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Bilheteria

Analisando a tabela com os dados de bilheteria é possível inferir que, no caso de *A Batalha do Chile*, o maior público espectador foi registrado na exibição da primeira parte da trilogia, *A insurreição da burguesia*. Deve-se levar em consideração que a sessão ocorreu às 18 horas, num domingo. No entanto, provavelmente a temática – um documentário sobre o Golpe de Estado no Chile seis anos antes – deve ter atraído o público, especialmente se considerado o contexto político e cultural experienciado no Brasil desde 1964 – uma ditadura instaurada a partir de um Golpe de Estado. As participações em festivais internacionais de cinema e as premiações

que acumulava até outubro de 1979 devem também ter sido outro atrativo para os espectadores. Mais de 1.000 pessoas assistiram as duas primeiras partes da trilogia de Patricio Guzmán. A terceira parte do documentário foi exibida em sessões na segunda-feira e pouco mais de 600 pessoas apreciaram a obra e a avaliaram.

O polêmico filme *O Impérios dos Sentidos* (Nagisa Oshima, 1976) participou apenas da parte informativa e não competitiva. De acordo com o voto popular, na predileção do público o primeiro lugar ficou com *A doutrinação de Vera* (Angi Vera, Pal Gabor, 1979), o segundo lugar com *Hair* (Miloš Forman, 1979) e *A Batalha do Chile – O Poder Popular* (1979) conquistou o terceiro lugar. As três partes de *A Batalha do Chile* também foram exibidas na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, nos dias 02, 03 e 04 de novembro.

A 3<sup>a</sup> MIC encerrou-se no dia 31 de outubro. No dia seguinte, uma reportagem do jornal *Folha de São Paulo* – que fez a cobertura mais completa dentre os periódicos analisados – informou que, apesar de “a seleção dos três melhores filmes ainda não havia sido feita em função da não conclusão do festival”, era possível prever os dois filmes mais votados: o filme húngaro *A doutrinação de Vera*, de Pál Gábor, em primeiro lugar, e *A Batalha do Chile – O Poder Popular*, de Patricio Guzmán, em segundo lugar, – indicando, inclusive, que a terceira parte “seria exibida hoje, às 16 às 22h” (Acontece, 1979: 30). No entanto, na edição do dia seguinte, o mesmo jornal anunciou que “a terceira parte do documentário de Patricio Guzmán, *A Batalha do Chile*, foi eleita como a terceira melhor obra dentre as quarenta que tomaram parte na mostra internacional de cinema” (O melhor, 1979: 27).

No dia 01 de novembro, Cakoff enviou um telegrama a Patricio Guzmán comunicando que *A Batalha do Chile* – terceira parte, *O Poder Popular* (1979) – conquistou o terceiro lugar na predileção do público (Telegrama de Leon Cakoff, 1979). No dia 26 de dezembro, Cakoff recebeu duas correspondências. Uma de Guzmán e outra de Mendy.

Em sua missiva, encaminhada com cópia para Alfredo Guevara, Patricio Guzmán felicitou Cakoff pela 3<sup>a</sup> MIC e desejava votos que o brasileiro estivesse “completamente reestabelecido do árduo trabalho de organização”. No corpo do texto, o diretor chileno informou que encontrou com a delegação brasileira em Havana, durante a participação no I Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano de Havana. Na ocasião, os brasileiros lhe informaram sobre a 3<sup>a</sup> MIC e “particularmente do êxito de ‘A Batalha do Chile’”. Guzmán agradeceu o envio de material de imprensa e do catálogo da 3<sup>a</sup> MIC. Por fim, escreveu um agradecimento especial pela iniciativa de Cakoff e da MIC: “tudo me alegra e me enche de satisfação. Quero te agradecer, mais uma vez, a oportunidade de ter chegado com minha obra ao povo do Brasil. Todos os companheiros cineastas chilenos da Resistência saúdam este fato” (Correspondência de Patricio Guzmán, 1979).

Quando as correspondências de Mendy e Guzmán chegaram a Cakoff, *A Batalha do Chile* havia recebido a premiação de melhor documentário no I Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano, realizado entre os dias 3 e 10 de dezembro de 1979. De acordo com a carta, Guzmán esteve presente no evento cinematográfico cubano e conversou com a delegação brasileira. Ao redigir o agradecimento, reconheceu as iniciativas do diretor do Departamento de Cinema do MASP para que a trilogia fosse apresentada na 3<sup>a</sup> MIC e estivesse acessível ao públ-

co brasileiro. Se por um lado, a iniciativa de exibir *A Batalha do Chile* no Brasil foi reconhecida como um importante ato para ecoar as mensagens dos Cineastas Chilenos da Resistência, por outro, a exibição da trilogia da *Equipe do Terceiro Ano* na MIC representou uma forma de resistência perante o regime autoritário implantado e consolidado no Brasil. Um regime marcado pelo terrorismo de Estado – e seus mecanismos e aparato repressivo de violação dos direitos humanos e dos direitos políticos –, e pela censura em todas as instâncias da vida social, política, intelectual, artística e cultural.

Em relação à carta de Mendy datada de 26 de dezembro, o distribuidor solicitou que “até uma nova orientação escrita”, Cakoff mantivesse em seu poder a cópia da trilogia. Mendy foi explícito: “não as entregue a ninguém sem nossa expressa, prévia e escrita autorização” (Correspondência de Juan José Mendy, 1979). Mendy e Cakoff trocaram outras correspondências.

No dia 16 de janeiro de 1980, Mendy escreveu carta a Cakoff onde solicitou que a cópia da trilogia *A Batalha do Chile* fosse remetida para Madri e que o número do conhecimento aéreo fosse comunicado por telegrama para que ele pudesse acompanhar a remessa. Mendy informou os dados do destinatário: “Carlos Molinero Montes / Agente de Aduanas / Aeroporto de Madrid-Barajas. Espanha” (Correspondência de Juan José Mendy, 1980). Cabe destacar que Mendy solicitou a Cakoff que enviasse as cópias para Madri.

No entanto, as cópias das três partes de *A Batalha do Chile* entraram no Brasil sendo expedidas de Havana, Cuba. A entrada do material cinematográfico no país não foi registrada no mesmo documento que os outros filmes cubanos. Há dois documentos de declaração aduaneira. De acordo com a Declaração de Importação nº 071668 de 10/10/1979 registrou-se a entrada no país do filme *A Batalha do Chile* em 3 partes. Com a Declaração de Importação nº 071669 de mesma data, constam os filmes *Retrato de Teresa* (Pastor Veja, 1979), *55 irmãos* (*Cincuenta Y Cinco Hermanos*, Jesus Diaz, 1978), *Memórias do subdesenvolvimento* (*Memorias Del Subdesarrollo*, Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *79 primaveras* (Santiago Alvarez, 1969), e *Semeio vento em minha cidade* (Fernando Pérez, 1979) (Declaração de Importação, 1979).

Retomando a carta enviada por Mendy, no dia 16 de janeiro de 1980, o distribuidor mencionou a tentativa de promover comercialmente *A Batalha do Chile* no Brasil:

Reitero nossos agradecimentos por todos os esforços realizados para que “A Batalha” (sic.) tenha sido exibida no Brasil e também reitero que lamento muito que não possa exibir-se comercialmente – por enquanto (sic.). Pessoalmente penso que este é o melhor momento para que o público brasileiro seja chamado massivamente para ver nosso filme, mas, como parece, a CBC não pode nesse contexto assumir essa compra, não duvido que, em breve, eles ou outro distribuidor permitirão que o filme seja visto (Correspondência de Juan José Mendy, 1980).

No conteúdo da carta fica explícito que na conjuntura política brasileira, apesar da tentativa, não houve possibilidade de promover comercialmente o documentário de Patricio Guzmán. Além disso, reconhece que o conteúdo político da trilogia se interconectava no emaranhado da

realidade brasileira. Os esforços de Cakoff para exibir a trilogia (e talvez até tentar sua exibição comercial) são reconhecidos por Mendy. O distribuidor de *A Batalha do Chile* também destacou que o momento era muito propício para que o público brasileiro assistisse o documentário.

## ***A Batalha do Chile* na imprensa brasileira**

A pesquisa no Acervo da Hemeroteca Biblioteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional e no Acervo da Folha de São Paulo evidenciou que o público brasileiro antes da exibição de *A Batalha do Chile* na 3<sup>a</sup> MIC, em outubro de 1979, já recebia informações sobre a circulação e a recepção do documentário.

Em fevereiro de 1977, os leitores de *O Pasquim* (Rio de Janeiro) se depararam com uma crítica ácida à censura brasileira. No pequeno texto, Armindo Blanco fez uma crítica ao Ministro da Justiça Armando Falcão. Blanco referiu-se a uma declaração do ministro sobre a censura de filmes. Segundo o ministro, “no ano passado foram proibidos apenas seis filmes” (o grifo é do autor). Importante observar que em seu texto, Blanco utiliza a palavra “proibidos” e não “censurados”. E complementa: “hoje em dia, os importadores de filmes fazem a maior autocensura”, pois reconhecem que muitos “não tem a menor possibilidade de passar pelo estreito crivo censório”. Entre os filmes que os brasileiros não teriam a menor chance de assistir eram citados: *Chove sobre Santiago* (Helvio Soto, 1975) e *A Batalha do Chile*. Blanco explica que a segunda parte da trilogia *O Golpe de Estado* (1976) “continua fazendo filas no Racine, de Paris”. Portanto, o número sugerido pelo ministro seria maior que meia dúzia. Por fim, afirmou: “sem falar no que isto representa em termos de frontal violação do nosso direito de acesso à informação e aos testemunhos capitais sobre o nosso tempo” (Blanco, 1977: 28).

Dois meses depois, o texto da correspondente Maria Amélia Mello, do jornal *Tribuna da Imprensa* (Rio de Janeiro), apresentou ao leitor brasileiro particularidades da recepção de *A Batalha do Chile* na Inglaterra. Iniciou seu texto em um tom de crônica descrevendo a fila, principalmente de jovens, que se formava entre uma sessão e outra para assistir ao documentário chileno. A correspondente, na sequência, indicou ao leitor a temática central do documentário: “mostra o tumultuado momento porque viveu o povo chileno, suas expectativas e decepções” (Mello, 1977: 2).

Mello descreveu a cena que na sua opinião era a mais tensa e impactante do documentário: “As últimas cenas de *A luta de um povo* (sic.), trazem a chocante e triste armadilha do destino: o cinegrafista da equipe, filmando as manifestações de rua, filma sua própria morte”. No parágrafo seguinte, completou a descrição da cena: “Acuado por um soldado armado, insiste em registrar todos os instantes daquela luta e filmar todas as cenas a que presenciava”. Além de reforçar o profissionalismo e compromisso em filmar o que estava ocorrendo, o cinegrafista transformou-se não apenas num testemunho daquele momento histórico, mas vítima de um processo de violência que ainda não tinha atingido seu clímax. A autora Maria Amélia Mello continua sua análise da cena: “fazendo parte da opressão que vinha a caminho, este soldado dispara seguidamente contra o cineasta que, sem saber, já ferido, filma sua própria morte e deixa marcado a violência com que foram atacados os chilenos” (Mello, 1977: 2).

Em seu texto, Mello comete alguns equívocos, como no título – escreve *A luta de um povo*, mas referia-se à segunda parte da trilogia *O Golpe de Estado* - e considerou que o cinegrafista argentino Leonardo Henrichsen – assassinado na sublevação militar ocorrida no dia 29 de junho de 1973 – fazia parte da equipe que realizou *A Batalha do Chile*.

No entanto, o equívoco da correspondente não retira o mérito da descrição. O público brasileiro que teve acesso a essa reportagem, naquela edição especial de sábado e domingo, provavelmente imaginou a “chocante e impactante” carga de violência da cena. Talvez alguns ainda conseguiram imaginar o compromisso profissional e político do cinegrafista Leonardo Henrichsen. Esse exercício de imaginação do leitor brasileiro não era, para muitos, uma tarefa fora da realidade. Quando esta e as outras reportagens foram publicadas e quando a trilogia *A Batalha do Chile* participou da 3<sup>a</sup> MIC, em 1979, o Brasil vivia a experiência de mais de uma década sob um regime autoritário e os mecanismos de violência e de terrorismo de Estado implementados pela ditadura civil-militar brasileira.

A correspondente Maria Amélia Mello terminou seu texto com uma crítica cinematográfica envolvendo trocadilhos que indicam, provavelmente, o seu posicionamento não apenas diante do filme, mas dos acontecimentos históricos: “O resultado desta incrível façanha cinematográfica, talvez seja o reconhecimento como o melhor documentário sobre a história e a luta de um povo, que terá de reconquistar seu grito sufocado e sua voz própria, massacrados pela mira de um revólver” (Mello, 1977: 2).

No contexto da exibição de *A Batalha do Chile* na 3<sup>a</sup> MIC, em outubro de 1979, várias reportagens anunciaram a presença do documentário de Patricio Guzmán. A maioria delas apresentava resumos bastante similares de cada uma das partes de *A Batalha do Chile*. Destacavam a parceria Chile-Cuba na produção (montagem) e distribuição e que o material filmado foi retirado clandestinamente do Chile. Na maioria das reportagens a menção ao documentário era apenas citada, indicando o local de exibição, dias e horários. Alguns periódicos destacaram que era a primeira vez que as três partes estavam sendo exibidas juntas na América do Sul (Mattos, 1979: 10; Cinema, 1979: 08), e na América Latina (A árvore, 1979: 14; 40 filmes, 1979: 41). Havia ainda a sugestão de que foi a primeira vez em um festival (A árvore, 1979: 14) – e, finalmente, outra destacando que as “suas três partes foram exibidas conjuntamente pela primeira vez (a 3<sup>a</sup> parte teve sua estreia mundial)” (Ruy, 1979: 21).

Em meio às reportagens dois aspectos se sobressaíram em relação aos textos que apenas repetiam com algumas pequenas alterações as mesmas informações. Em primeiro lugar, a informação referente aos realizadores, especialmente, ao cinegrafista e diretor de fotografia Jorge Müller: “O operador de câmera está preso até hoje” (Ramos, 1979: 11) e “Após o golpe militar, em setembro de 1973, quatro dos cineastas foram presos – o operador de câmera está desaparecido até hoje” (Ruy, 1979: 21). Essas duas reportagens fazem referência à repressão no Chile. Na primeira, ao indicar que Jorge Müller estava preso até o momento da reportagem. Na segunda, as palavras são mais significativas: quatro membros da equipe foram presos, mas Müller está desaparecido - palavra diretamente relacionada ao terrorismo de estado e ao desaparecimento forçado. A presença de presos políticos e o desaparecimento forçado são pontos de intersecção entre a ditadura no Chile e no Brasil.

Em segundo lugar, a relação direta da 3<sup>a</sup> MIC com o combate à censura que dilacerava a cultura brasileira, cortando cenas ou proibindo a exibição de filmes. Ely Azeredo mencionou diretamente como o mecanismo de censura, mesmo após o fim do AI-5, apresentou poucos avanços no contexto da prometida “abertura política”. Afirma que “enquanto a abertura (sic.) prometida – com o fim da Censura como órgão proibitório e sua reformulação como instrumento classificatório – aguarda passos mais concretos (...)” a 3<sup>a</sup> MIC tenta derrubar as portas que impedem os brasileiros que ter acesso a filmes além do circuito estadunidense: “mais uma vez um festival organizado pelo MASP (Museu de Arte de São Paulo) funciona como ariete contra as barreiras que isolam os brasileiros do contágio (sic.) da maioria das culturas de além-fronteiras” (grifos do autor). E ainda enfatiza: “a 1<sup>a</sup> Mostra do MASP, há três anos, constituiu o mais forte prenúncio da abertura no campo dos espetáculos” (Azeredo, 1979: 07).

## Considerações preliminares

A exibição de *A Batalha do Chile* no Brasil, em 1979, durante a realização da 3<sup>a</sup> MIC foi simbolicamente muito importante: ocorreu num momento histórico marcado pela Guerra Fria Interamericana, pelas aproximações não apenas diplomáticas entre o Brasil e o Chile sob a ditadura do General Augusto Pinochet. Ambos os países, em conjunturas diferentes, sofreram Golpes de Estados articulados entre setores conservadores da sociedade civil, segmentos das Forças Armadas, partidos políticos de direita e de extrema-direita, organizações da sociedade civil de extrema direita, empresários de diferentes setores, inclusive das comunicações, e cidadãos comuns – tudo sob ingerência, coordenação e financiamento de órgãos da inteligência dos Estados Unidos. Em plena Guerra Fria Global, tanto o Chile, quanto o Brasil, investiram em propaganda política anticomunista resultando na construção de um universo maniqueísta e numa leitura de mundo igualmente simplista em que era necessário derrotar o comunismo que ameaçava não apenas as instituições democráticas, mas também os valores do civismo, do patriotismo, da família, da religiosidade, das liberdades, da formação dos jovens e das crianças. O Golpe de Estado em cada um dos países aconteceu em conjunturas diferentes: no Brasil, em 1964; no Chile, em 1973. Apesar de uma lacuna de quase uma década, os dois casos compartilharam experiências: como a disseminação do discurso de ódio e de combate e extermínio dos inimigos internos e externos, os comunistas. O anticomunismo alimentou os preâmbulos e a estruturação de todo aparato burocrático-administrativo construído no imediato pós-golpe. Como demonstrado por Harmer (2014), Brasil e Chile estreitaram vínculos durante a Guerra Fria Interamericana e o terrorismo de Estado aproximou práticas e mecanismos de violências e violações dos direitos humanos.

Com base nessa breve contextualização, exibir as três partes de *A Batalha do Chile* em São Paulo (28 e 29 de outubro e 01 de novembro) e no Rio de Janeiro (02, 03 e 04 de novembro) era, do ponto de vista político de luta e de resistência, algo muito significativo. Em primeiro lugar, porque o documentário nas suas duas primeiras partes descortinava todo o processo de escalada golpista. Em segundo lugar, porque o registro do assassinato de Leonardo Henrichsen e o próprio bombardeio ao Palácio *La Moneda* evidenciam o violento processo que não se restrin- giu ao Chile de Salvador Allende. Em terceiro lugar, porque o cinegrafista e diretor de fotografia

de *A Batalha do Chile*, Jorge Müller Silva, era um detido-desaparecido. Uma das muitas vítimas do terrorismo de Estado da Ditadura Militar chilena. Uma experiência referenciada e compartilhada com a realidade política brasileira daquele contexto.

Exibir *A Batalha do Chile* era compartilhar com os brasileiros as experiências vividas pela realidade chilena e que encontravam ressonância no Brasil. Em um contexto em que o país experimentava há mais de uma década o gosto amargo e doloroso do endurecimento político, do terrorismo de Estado, da violação dos direitos políticos e dos direitos humanos e tendo sua liberdade de expressão cerceada pela censura prévia. Ver na tela o filme de Patricio Guzmán era um drible nos órgãos censórios e uma pequena vitória perante o gigante aparato repressivo. Além disso, ao exibir a trilogia, a MIC insere o Brasil no itinerário transnacional de circulação de *A Batalha do Chile*. E, ao mesmo tempo, marca posição no circuito dos festivais e mostras internacionais. Os agentes culturais – Cakoff, Mendy e Guzmán – não apenas estreitam contatos, mas em suas correspondências estabelecem interconexões como mediadores culturais.

A presença de *A Batalha do Chile* na MIC abre uma brecha para que experiências sejam compartilhadas, construindo mais um entre os inúmeros espaços transnacionais de movimentação e intercâmbios entre agentes culturais e obras cinematográficas. Em adição, abriram uma possível arena de debate cultural e político, fomentando a luta, a resistência e a construção de um devir de transformações sociais e políticas e de rupturas, de liberdade política e de expressão intelectual, cultural e artística. Neste sentido, o documentário *A Batalha do Chile* e a própria MIC são potências catalizadoras, disseminadoras, ressonantes e inspiradoras de luta e resistência.

## Bibliografia

- “40 Filmes na 3ª Mostra Internacional do Masp”. *Folha de São Paulo* (Caderno Folha Ilustrada), nº 7088, 04 de outubro (41). Acervo da Folha de São Paulo.
- “A Ávore dos Tamancos” abre festival do MASP (1979). *Diário da Noite* (Variedades), nº 16517, 05 de outubro (14). Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- “Acontece – Cinema – Mostra Internacional” (1979). *Folha de São Paulo* (Caderno Folha Ilustrada), nº 7116, 01 de novembro (30). Acervo da Folha de São Paulo
- Aguiar, Carolina Amaral de (2021). “A solidariedade ao Chile nos festivais e encontros de cinema”. Kaminski, Rosane; Pinto, Pedro Plaza (Orgs.). *Cinema e pensamento*. São Paulo: Intermeios (131-141).
- Aguiar, Carolina Amaral de (2022). “Cinema latino-americano, festivais europeus e redes de solidariedade”. *Tempo e Argumento*, v. 14, nº 35 (1-24).
- Azeredo, Ely (1978). “19 dias sem censura”. *Jornal do Brasil* (Caderno B), Rio de Janeiro, 223, (02), 17 de novembro. Acervo da Hemeroteca Biblioteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Azeredo, Ely (1979). “Um festival contra a censura do mercado”. *Jornal do Brasil* (Caderno B), nº 201, 26 de outubro (07). Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Bilheteria (1979). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Bilheteria.

- Blanco, Armindo (1977). "Os números da censura". *O Pasquim*, nº 398, 11 a 17 de fevereiro (28). Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- "Cinema" (1979). *Jornal do Brasil* (Caderno B), nº 208, 02 de novembro (08). Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, para 3<sup>a</sup> Mostra Internacional de Cinema, de 07 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.
- Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 26 de dezembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.
- Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 16 de janeiro de 1980. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.
- Correspondência de José Vieira Madeira, Diretor da DCDP, para P. M. Bardi, Diretor do MASP, de 30 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.
- Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, de 23 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.
- Correspondência de Patricio Guzmán, Diretor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 10 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê A Batalha do Chile, Material de Imprensa.
- Correspondência de Patricio Guzmán, Diretor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 26 de dezembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.
- Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para José Vieira Madeira, Diretor da DCDP, de 18 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.
- Dávila, Ignácio Del Valle (2013). "O conceito de 'novidade' no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 26, nº 51 (173-192).
- Dávila, Ignacio del Valle (2014). *Cámaras em trance: El Nuevo Cine Latinoamericano; un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Cuarto Próprio.
- Declaração de Importação nº 071668, de 10 de outubro de 1979. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Declaração Aduaneira
- Declaração de Importação nº 071669, de 10 de outubro de 1979. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Declaração Aduaneira.
- Documento sem título (1979): apresenta a relação de premiações recebidas pelas duas primeiras partes de A Batalha do Chile, de mostras e festivais que elas participaram, de canais de televisão internacionais que exibiram os dois primeiros filmes e de países que os exibiram

- em salas de cinema. Sem data. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê: A Batalha do Chile.
- Dylan, Emerson (2021). *Território da Cinefilia: a Mostra Internacional de Cinema e a cidade de São Paulo (1977-1983)*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de São Paulo (UFSP).
- Guzmán, Patricio (2020). *La Batalla de Chile: Historia de una película*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Harmer, Tanya (2014). "Chile y la Guerra Fría Interamericana: 1970-1973". Harmer, Tanya; Segovia, Alfredo Riquelme (Coord.). *Chile y la Guerra Fría global*. Santiago: RIL Editores (193-223).
- Joly, Julien (2018). *Le cinema de Patricio Guzmán: Histoire, mémoires, engagements; um itinéraire transnational*. Tese (Doutorado), Université Sorbonne.
- Kellner, Douglas (2001). *A cultura da mídia. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: EDUSC.
- Lagny, Michèle (1997). *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch.
- Lagny, Michèle (2009). "O cinema como fonte de História". Nóvoa, Jorge; Fressato, Soleni Biscouto; Feigelson, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP (99-131).
- Martins, William de Souza Nunes (2009). *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
- Mattos, Carlos Alberto de (1979). "O Mundo inteiro no Rio". *Tribuna da Imprensa*, nº 9197, 25 de outubro (10). Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Mello, Maria Amélia (1977). "Documentário Chileno". *Tribuna da Imprensa* (Suplemento da Tribuna), nº 8432, 23 e 24 de abril (02). Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Núñez, Fabián (2009). *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense (UFF).
- Núñez, Fabián; Villaça, Mariana Martins (2021). "O Nuevo Cine Latinoamericano e seus espaços de legitimação: um estudo de instituições que marcaram sua história e sua rede transnacional". Suzuki, Júlio César; Nepomuceno, Maria Margarida Cintra; Araújo, Gilvan Charles Cerqueira de (Orgs.). *Intelectuais em circulação na América Latina: diálogos, intercâmbios, redes de sociabilidade*. São Paulo: PROLAM/USP (p. 182-216).
- "O Melhor filme da 3ª Mostra" (1979). *Folha de São Paulo* (Caderno Folha Ilustrada), nº 7117, (Caderno Folha Ilustrada), 02 de novembro (27). Acervo da Folha de São Paulo
- Pires, Bianca Salles (2019). *A formação de públicos cinéfilos: circuitos paralelos, museus e festivais internacionais*. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
- Ramos, Luciano (1979). "Um painel com 45 filmes inéditos: a 3ª Mostra Internacional de Cinema, que começa hoje no MASP, tem no programa 45 filmes inéditos de 26 países, inclusive o Brasil". *República* (Cultura 2º Caderno), nº 044, 16 de outubro (11). Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Regulamento da 3ª MIC (1979). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Regulamento.

- Ricciarelli, Cecilia (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago: FIDOCES.
- Ruy, José Carlos (1979). "Os filmes que o mundo faz: de *A Batalha do Chile* a *Camilo Torres, o padre guerrilheiro*, uma visão cinematográfica da América Latina". *Movimento: Cena Brasileira: Suburbio Carioca* (Caderno Cultura), n° 227, 05 a 11 de novembro (21). Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Sem auto-censura e sem censura* (1978), texto datilografado, sem autoria, sem destinatário, sem data. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 04. Pasta Material para Imprensa.
- Simões, Inimá Ferreira (1999). *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora do SENAC.
- Telegrama de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Patricio Guzmán, Diretor de A Batalha do Chile, de 01 de novembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.
- Telegrama de Patricio Guzmán, Diretor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 26 de outubro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.
- Valim, Alexandre Busko (2012). "História e Cinema". Cardoso, Ciro Flammarion; Vainfas, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier (283-300).
- Vallejo, Aida Vallejos (2014). "Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica". *Secuencias*, n° 39 (13-42).

**Cristiane A. Fontana Grümm** (Universidade Federal de Santa Catarina)

cristiane.grumm@ifc.edu.br

Doutoranda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora de Educação Básica no Instituto Federal Catarinense (IFC-Videira).

**Alexandre Busko Valim** (Universidade Federal de Santa Catarina)

alexandre.valim@ufsc.br

Possui é doutor pela Universidade Federal Fluminense, Brasil (2002-2006). Possui Pós-Doutorado pela School of Journalism and Communication da Carleton University em Ottawa, ON, Canadá (2008-2009). Foi Visiting Scholar no College of Arts & Science da New York University em Nova York, NY, Estados Unidos (2015-2016), e no Department of History da Harvard University, Estados Unidos (2020-2021). Professor Associado IV do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil.

# O CINEMA DE PATRICIO GUZMÁN: OBSESSÃO HISTÓRICA, IMPASSE E “NOVO UNIVERSAL” - DA BATALHA DO CHILE (1975-1979) À INFLEXÃO EM SALVADOR ALLENDE (2004)<sup>1</sup>

POR ANA LUCIA OLIVEIRA VILELA Y FABIANA DE SOUZA FREDRIGO

**Patricio Guzmán's cinema: historical obsession, impasse and “new universal” – from the Battle of Chile (1975-1979) to the turning point in Salvador Allende (2004)**

## Resumo

Na obra de Patricio Guzmán, a questão da utopia está sempre em jogo, porém, não da mesma maneira. Para tratarmos deste tema, lidamos com duas de suas produções, *A Batalha do Chile, a luta de um povo sem armas* (1975-1979) e *Salvador Allende* (2004). Na primeira, uma trilogia, o documentarista maneja a causalidade histórica, arquitetando uma concepção estrutural de narrativa. Na segunda, observamos duas inflexões: o cineasta vislumbra Allende em sua contingência (não para defender ou erigir um mito), bem como associa perspectiva utópica e elaboração, nos permitindo alcançar o impasse da sociedade chilena (e dele próprio). Em razão disso, formulamos a seguinte hipótese acerca da cinematografia de Guzmán: da estrutura à contingência, ela opera um “novo universal”, perspectivando a utopia. O cineasta encontrará o caminho do “novo universal” depois de reconhecer um impasse ético, cujo enigma central busca atribuir um lugar a Allende. Delineado pelas pesquisadoras com o objetivo de analisar a obra de Guzmán, o “novo universal” será mobilizado ao longo deste artigo e, mais detidamente, caracterizado no item final.

**Palavras-chave:** Patricio Guzmán, documentário, Salvador Allende, A Batalha do Chile.

1. Conforme as diretrizes da Revista, ao longo do artigo, traduzimos para o português o que foi possível. Optamos por deixar, no original, o trecho de uma música (*La Baeta*). Particularmente sobre a entrevista de Patricio Guzmán a Ana Cacopardo (2022), os trechos estão em português no texto, pois não há versão escrita em espanhol, de modo que não produzimos a contrapartida, neste caso.

**Abstract**

In Patricio Guzmán's work, the question of utopia is always at stake, however, not in the same way. To address this topic, we deal with two of his productions, *The Battle of Chile*, the struggle of a people without weapons (1975-1979) and *Salvador Allende* (2004). In the first, a trilogy, the documentary filmmaker manages historical causality, engineering a structural conception of narrative. In the second, we observe two inflections: the filmmaker glimpses Allende in his contingency (not to defend or build a myth), as well as associates a utopian perspective and elaboration, allowing us to reach the impasse of Chilean society (and his own). Therefore, we formulate the following hypothesis about Guzmán's cinematography: from structure to contingency, it operates a "new universal", envisioning utopia. The filmmaker will find the path to the "new universal" after recognizing an ethical impasse, whose central enigma seeks to assign a place to Allende. Outlined by the researchers with the aim of analyzing Guzmán's work, the "new universal" will be mobilized throughout this article and, in more detail, characterized in the final item.

**Keywords:** Patricio Guzmán, documentary, Salvador Allende, *The Battle of Chile*.

*O papel do artista é não olhar para longe*  
(Akira Kurosawa)

*Quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentido se apresentam*  
(Eni Puccinelli Orlandi)

## 1. Testemunhar a primeira chama da utopia: chovem bombas e pedras

Nascido em Santiago em 11 de agosto de 1941, o documentarista Patricio Guzmán acompanhou e registrou, com sua equipe<sup>2</sup>, o impacto dos conflitos durante o governo de Salvador Allende. Em razão do golpe de Estado e da experiência no *Estadio Nacional*, dirigiu-se para o exílio, passando por Cuba, onde teve assessoria e parceria do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) para montagem e divulgação de *A Batalha do Chile* (1975-1979). Morou na Espanha, ao longo da década de 1980. Durante esse mesmo período, retornou ao Chile para filmagens, sem fixar residência no país. Passou a viver na França em meados dos anos noventa (Guzmán, 2020: sem paginação).

Não há dúvida de que nos deparamos com peças histórico-cinematográficas, quando examinamos as realizações de Patricio Guzmán. Seus documentários fazem mais do que apresen-

2. O cineasta formou a equipe *Tercer Año*, composta pelo cinegrafista Jorge Müller, pelo técnico de som Bernardo Menz, pelo produtor Frederico Elton e pelo assistente de direção José Bartolomé. (Scherbovsky, 2016: 95).

tar uma narrativa convencional; produzem sentido à história chilena. Nessa medida, o diretor aproxima-se do campo histórico enquanto saber disciplinar<sup>3</sup>. Para ele, o “cineasta é uma testemunha que participa; um observador ativo que toma posição – um fabricante de significados” (Guzmán, 2017: 23). Por “fabricante de significados”, deduzimos seu principal propósito como documentarista: mudar a forma de ver. Essa ação é dialética: a realidade muda quando é filmada e a filmagem, por sua vez, ao capturar um aspecto da realidade, vê-se, dali em diante, transmutada por aquilo com que se defrontou. É preciso coragem para olhar: não se olha em vão, não se filma impunemente. Uma filmagem pode matar, como atestam o assassinato do cinegrafista argentino, Leonardo Henrichsen, e o desaparecimento do integrante da equipe de *A Batalha do Chile*, Jorge Müller.

Dada a experiência no Chile da Unidade Popular, a obra cinematográfica de Patricio Guzmán é uma busca obsessiva pela compreensão autoral da história chilena e, muito especialmente, de um personagem, Salvador Allende<sup>4</sup>. Autoral porque captura o evento como elaboração e partilha, expondo-o em suas temporalidades: a do acontecimento (experiência imediata) e a da memória (experiência elaborada). O diretor testemunha e solicita aos espectadores que, junto dele, tomem para si a história que conta. Presenteia-os com seus documentários, reforçando o laço social, pois nutre uma *história amorosa* com seu *país imaginário*. Distante do Chile, Guzmán não o abandona à própria sorte; a cada película, tem um encontro marcado com este lugar da infância e da adolescência.

A lide de Patricio Guzmán com a história e a utopia é constante. Essa última põe em jogo a política: trata-se de arranjar individualidades a/em coletividades. Estas não são instâncias separadas, visto que o outro (a nação, o partido, a família, o pai etc.) será sempre parte integrante do sujeito, “como modelo, objeto ou adversário” (Rosenberg, 2006: 12). Na obra de Guzmán, uma pergunta se repete, ora na formulação da trama, ora na recepção: e se? Dirige-se à contingência, àquela condição humana indeterminada e transpessoal. Abertas pelo desejo, as fissuras e infiltrações entre o individual e o coletivo são interrogadas, neste artigo, via Psicanálise.

A década de 1990 registra uma inflexão, a fórmula de *A Batalha do Chile* não se repete nos documentários de então. De certa maneira, o cinema de Patricio Guzmán passa a expressar a vivência angustiada da transição chilena. Em face disso, retorna à figura de Allende, integrando a memória à trama. Embora tenha partilhado do olhar utópico da geração das décadas de 1960 e 1970, não é somente essa utopia que o (in)forma<sup>5</sup>. Sua obra mantém o futuro aberto, enten-

3. A propósito, ao lado da Filosofia e Geografia, Guzmán cursou História. Não terminou nenhum dos cursos, que, segundo ele, o aborreciam (Ruffinelli, 2008: não paginado).

4. Em livro a respeito d'*A Batalha do Chile*, Guzmán afirmou que, no momento do governo da Unidade Popular, “(...) el proyecto cinematográfico más sólido era comprender que el cine documental representaba a Salvador Allende” (Guzmán, 2020: sem paginação). Ele não esclarece o significado dessa afirmação categórica, deixando ao leitor um enigma: o que significaria “representar Allende”? Como seja, nos cabe sublinhar que Salvador Allende será, também para Guzmán, um enigma a decifrar.

5. O termo geração pode definir uma comunidade, a partir do apontamento de um *habitus* partilhado, todavia, não pode ser tomado como algo determinante. As gerações se plasmam, se encontram, trocam impressões e intuições, respondem umas às outras, divergem e reivindicam lugares próprios, simultan-

dendo-o como a realização de uma história afeita aos detalhes. Guzmán não pode compartilhar da distopia, tal como a concebe a geração de novos cineastas. Não que a ele seja desconhecida; antes, é que, em sua obra, a distopia é substituída pela *nostalgia*, que deixa plena a memória.

Para este artigo, demarcamos, na cinematografia guzmaniana, a trilogia que inaugura seu reconhecimento internacional, *A Batalha do Chile, a luta de um povo sem armas*. Essa compreende os filmes: *A insurreição da burguesia* (1975); *O golpe de Estado* (1976); *O poder popular* (1979). Sintética e inicialmente, apresentaremos o argumento geral que os orienta e uma cena disruptiva que os interroga. Essas cenas disruptivas, breves e em menor número, integram-se à narrativa produzindo uma fissura na lógica estrutural, dominante nesses filmes. Consideraremos que tais cenas expressam o sintoma do novo universal e, por consequência, o traço distintivo da contingência na obra de Guzmán.

### 1.1. Cenas disruptivas, manejo da contingência e escape da armação estrutural

Em *A insurreição da burguesia* (1975), acompanhamos as investidas das classes patronais, aliadas a capitais internacionais, contra o governo de Allende. O abandono das estratégias institucionais, por parte da oposição, já se evidencia no ataque ao *La Moneda* em junho de 1973. A última cena, o assassinato do cinegrafista Leonardo Henrichsen, é sinal da decisão que culminaria no golpe em 11 de setembro. Circunstancial, esta cena não se submete à caracterização estrutural dos conflitos, a começar pelo fato de que o cinegrafista não podia prever que filmaria a própria morte.

Na película seguinte, *O golpe de Estado* (1976), a burguesia, as camadas médias e as Forças Armadas forjam, paulatinamente, uma unidade que, mais tarde, se cristalizaria em torno da Junta Militar<sup>6</sup>. Enquanto a burguesia se unifica, as forças em torno do governo se fragmentam, dificultando – e, por fim, inviabilizando – a contenção do golpe. O antagonismo passa a se expressar por meio de uma nova configuração: a tensão crescente entre a Unidade Popular e as forças reacionárias. A cena disruptiva escolhida coloca em questão um personagem, Augusto Pinochet. Para o argumento a ser desenvolvido, não importa se ele é secundário ou coadjuvante, no momento do registro do ocorrido. Importa, sim, como a cena demonstra o recurso utilizado por Guzmán para questionar o constitucionalismo de Augusto Pinochet – e não para explicitar seu protagonismo posterior.

Em *O poder popular* (1979), o povo ocupa o centro da cena, é ator principal. Aprofunda-se a organização em resposta à greve patronal dos transportes. É belamente sincrônico que a cena disruptiva seja a de um trabalhador, rápido e leve, conduzindo uma carroça pela rua esvaziada. Com a resistência estrangulada, para os trabalhadores, o impasse se localiza na defesa

eamente. Ao posicionar a formação de Guzmán como dissonante, pretendemos indicar que ele não envereda pela via de uma utopia fatalista da revolução armada, cara à boa parte da juventude dos sessenta. 6. A Junta Militar era composta pelos seguintes oficiais das Forças Armadas: Gustavo Leigh (Aeronáutica), José Toribio Merino (Marinha), Augusto Pinochet (Exército) e César Mendonza (Carabineiros).

de uma revolução sem armas. Crente na revolução, o poder popular é pura festa, ao passo que se dirige ao drama<sup>7</sup>.

Na trilogia, distinguem-se duas temporalidades, conforme sugerido linhas atrás: a primeira relativa à captura das imagens e a outra relativa ao processo de edição. Tempo implica narrativa, assim, em *A Batalha do Chile*, as breves cenas de silêncio ganham destaque, posto que elementos disruptivos escapam ao fluxo diegético estrutural. Explica-se: uma concepção de tempo orienta a narrativa; um tempo teleológico (o fim inscreve-se no começo) constrói uma narrativa determinada que serve à manifestação do drama. No entanto, o silêncio, integrado à narrativa, interrompe a causalidade, significa a contingência e encena a disruptão. Em tais circunstâncias, o que está à margem ocupa o centro. Embora possa parecer uma narrativa integralmente estrutural, em *A Batalha do Chile*, Guzmán produz dissonâncias. Portanto, desde essa primeira trilogia documental, há uma assinatura poética e autoral que se aprofundará no restante da obra guzmaniana.

Na *Batalha do Chile* (1975-1979) e em *Meu país imaginário* (2022), uma imagem-narrativa se repete: a chuva. Numa choviam bombas, noutra choviam pedras. Parte da razão de afirmarmos que Patricio Guzmán tem uma obra, antes de ter relação com seu profícuo currículo de diretor e produtor, reside no fato de o acompanhar uma obsessão: o desvendamento da festa e do drama que cruzaram os caminhos da Unidade Popular e de sua liderança, Salvador Allende. Também constitui a épica chilena, que incita sua criação cinematográfica, uma natureza imiplacável e controversa (a cordilheira, o deserto, o oceano), cuja presença ata disputas esquizofrênicas a projetos grandiosos.

2022-1973. *Pedra, bomba e incêndio*: em *O país imaginário* é inescapável a alusão ao ataque aéreo ao *La Moneda* e seus funestos resultados, registrados em *A Batalha do Chile*. Não é preciso conduzir o espectador, pois a memória traumática se interpõe: sua elaboração é incitada pelas imagens de jovens que, maculados pela cegueira, resistem ao sequestro do olhar e da ação<sup>8</sup>. Por associação (à cegueira), outra imagem icônica ancora o trauma: os óculos de Salvador Allende, com suas lentes quebradas, estilhaços e haste ausente. De variadas formas, o cineasta enfrenta o mandato violento, entre outras tantas violências: se a ordem é não ver, é preciso *filmar o que não se vê*<sup>9</sup>. Em razão disso, a obra de Guzmán é continuamente uma volta ao começo para recomeçar diferente.

7. Drama e festa expressivamente compõem a análise de Tomás Moulian (1998). Para o cientista social, o período da Unidade Popular, com seu *páthos trágico*, permitiu experimentar tanto a festa, com toda a efervescência da crença no poder popular, quanto o drama, no fracasso da via chilena e na violência vitoriosa do golpe. A efervescência e o drama se veem capturados na cinematografia de Patricio Guzmán. Nela, o drama alimenta a memória traumática a ser elaborada.

8. Entre as testemunhas entrevistadas no documentário de Patricio Guzmán, há uma jovem fotógrafa que, muito emocionada, lamenta a perda da visão e pergunta-se sobre o motivo da tática policial utilizada nas manifestações de 2019. Apesar do ocorrido, ela permanece fotografando.

9. Alusão ao título em português do livro de Patricio Guzmán (2017), “Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários”.

## 2. A Batalha do Chile (1975-1979): causalidade, impasse e utopia

Em 1971, Patricio Guzmán voltava a Santiago para realizar uma película ficcional sobre Manuel Rodriguez, figura ilustre da independência chilena, cujo nome inspiraria o grupo guerrilheiro atuante durante a ditadura pinochetista, a Frente Patriótica Manuel Rodriguez (FPMR). As filmagens do ficcional foram interrompidas definitivamente em razão da greve patronal dos transportes. Já tendo filmado *Primeiro Ano* (1972) e contando com um modesto apoio da Universidade Católica, Guzmán retoma a filmagem das ações do governo de Allende, indo ao encontro das disputas judiciais e parlamentares, do cotidiano das organizações populares e seus debates calorosos.

Segundo o cineasta, as filmagens não se deram espontaneamente. A restrição na quantidade de filmes virgens (aproximadamente 18 horas de filmagens, em 16mm), doados por Chris Marker, exigiu o planejamento de locações e temáticas (Guzmán citado em Monteiro, 2020: 105). Dentre as locações, encontram-se: o Jornal *El Mercurio*, o Parlamento, o Palácio *La Moneda*, a *Compañia de Aceros del Pacifico* e a indústria têxtil *Yarur*. Entre os temas, destacam-se os políticos, os econômicos e os ideológicos, respondendo a uma estrutura diegética marxista-leninista, adotada nos filmes de *A Batalha do Chile* (Monteiro, 2020). Para Guzmán, em entrevista de 1977 a Pedro Sempere, tais características concederiam ao documentário “seu valor permanente” (Guzmán citado em Monteiro, 2020: 105). Em tensão à força da estrutura, irrompe um desejo por um tempo reflexivo. Para o cineasta, a urgência da política em um país a construir frustrava seu ritmo e estilo documental:

[...] eu gostaria que a película fosse mais tranquila, que houvesse mais espaço, mais ar, entre sequência e sequência. Esses planos mortos, que ajudam a refletir sobre o já visto e te preparam para o que vem, não existem. Termina uma sequência e começa outra. A justaposição é brutal. Isso, sim, me incomoda um pouco. [...] Sempre que pensávamos nisso [...] em um rio, um rio sempre há que mostrá-lo, pensávamos, bom, depois que passe esta greve, vamos fazer o rio, depois que passe esta ofensiva, vamos mostrar o bosque, o parque. Depois que passe o conflito do cobre... mas os conflitos não terminaram nunca. Então, chegou o golpe e simplesmente apareceram os aviões no céu. Quase sem transição, se passou a uma situação de guerra. (Guzmán em entrevista a Ana Cacopardo: 2022)

Em alguns aspectos ou trechos de *A Batalha*, a realidade se impunha às imagens, não como estrutura, mas como uma poética que emergia tanto das práticas adotadas nas filmagens quanto da edição. Como sugerimos, a contingência, intrínseca ao detalhe, não domina a trilogia, mas busca brechas para se fazer vista. Segundo o cineasta, na montagem, dois eixos se apresentaram. Um, aparente, se conforma à “estrutura externa cronológica”, em que os fatos se encadeiam sequencialmente. Outro, constitui uma estrutura interna, sustentando “seu relato dialético nas lutas dos contrários” (Monteiro, 2020: 104). Entre um e outro, em raras capturas,

a contingência se embrenha afoita. Não dura, mas faz toda a diferença no instante disruptivo: o olhar foi rendido pelo anacrônico, que é, por excelência, anti-estrutural<sup>10</sup>. Entre os contrários, que forjam a rede estrutural, há a busca pelo escape. É o que denominamos futuro aberto, um dos elementos do novo universal.

Com apenas uma câmera, a equipe saía todos os dias em busca de registros (Guzmán, 2013: 142), sem ter certeza da finalidade social das imagens. Um senso de urgência diante de acontecimentos sobrepuinha-se: “ao filmar a realidade pensávamos que fazíamos um filme muito mais político do que uma ficção. Não sabíamos que utilidade prática ele poderia ter. Talvez projetar essa película nas fábricas. Tínhamos tanto a fazer que a ação predominou sempre” (Guzmán em entrevista a Ana Cacopardo: 2022). Para os cineastas coetâneos, uma produção cinematográfica visava à intervenção imediata na realidade, de forma a contribuir com as mudanças em curso. Para Guzmán, contudo, o registro do processo era, em si, importante, posto que ele reconhecia que estavam todos implicados em uma inédita circunstância histórica (Scherbovsky, 2016). Assim, de toda maneira, o registro seria útil; fosse no resguardo da memória, em caso de derrota, fosse em instrumento de luta, no caso da guerra civil.

O subtítulo da trilogia, *A luta de um povo sem armas*, indica uma singularidade e um incômodo. A via chilena se pretendia uma experiência diferente dos referenciais que integravam o imaginário da esquerda latino-americana. Senão em sua totalidade, ao menos para boa parcela, a Revolução Cubana era o modelo que definia o continente. O paradigma heroico desprezava saídas consideradas reformistas. No Chile, a revolução democrática, o caminho institucional e não armado seriam os desafios à sua utopia. Anunciar o ineditismo fez parte da festa; vivenciá-lo, em seus profundos impasses, alimentou o drama. As três partes de *A Batalha* constituem-se como doloroso réquiem, celebração fúnebre que não pode conceder descanso aos mortos.

## **2.1. A insurreição da burguesia (1975) e um personagem para a estrutura dramática: o povo**

Ao som dos aviões da Força Aérea, inicia-se *A insurreição* (1975). Chamas e manifestações tomam a tela. Um espectador informado saberia de antemão que o percurso narrativo a ser cumprido levaria ao golpe de estado. Mesmo assim, a montagem, visando manifestar o drama, inscreve o fim no começo. O introito articula um feixe trágico de eventos: a morte de Allende, a derrota da Unidade Popular, da revolução e da utopia. Uma imagem-síntese: o *La Moneda* em chamas. Uma voz em off anuncia o recuo no tempo, em seis meses, às eleições parlamentar-

10. Compreendemos o anacronismo como um elemento que, ao mesmo tempo, está dentro e fora do tempo. Como sugere Agamben (2009), o anacronismo revela-se quando o que não é capturado em seu tempo porque não lhe é congruente, ainda assim, o explica até melhor – em síntese, trata-se do extemporâneo. É a pista ou rastro do que, à primeira vista, não podia estar ali e, no entanto, produz o sentido exato quando um *insight* torna visível a razão de sua presença. Para esclarecer, o autor toma como exemplo a contemporaneidade da moda e o deslocamento temporal por ela produzido, quando mistura elementos. Atentos ao inadequado, retiramos o peso de uma história racionalizada apenas como contexto para entrar na história viva (inspiração nietzschiana), que intermedeia tempos e provoca surpresas.

es. De forma angustiante e reiterativa, a narrativa polarizada vai apresentando os personagens: a oposição, reunida em torno do (dividido) Partido Democrata Cristão e do Partido Nacional, e os partidos e movimentos de esquerda, os que integravam ou não o governo.

Passadas as impactantes primeiras cenas, ouvimos, de um narrador em *off*, o que deve ser necessariamente retido das imagens: a divisão dos chilenos. Logo depois, manifestantes entoam em uníssono “a esquerda, unida, jamais será vencida”, anunciando uma brecha nefasta do enredo: a esquerda não estava totalmente unida. Seguem-se manifestantes oposicionistas. A câmera desloca-se e alguém da equipe, quase sempre fora de cena, faz perguntas acerca das eleições parlamentares de março de 1973. São mostradas imagens aéreas das manifestações. Sequencialmente, novas entrevistas direcionam-se aos motoristas nas ruas e a moradores de edifícios residenciais. Depósitos clandestinos, ações parlamentares para destituir ministros, agitação estudantil contra a reforma educacional, mobilização de agremiações patronais, reações ao desabastecimento e, finalmente, a greve dos trabalhadores da indústria de extração do cobre apresentam-se em cenas justapostas, causando frenesi. Não há tempo para refletir ou pesar as forças em disputa. A conclamação é ao julgamento imediato: a empatia é convocada para desaguar no julgamento político, sendo o documentário um testemunho-denúncia.

As grandes manifestações de apoio ao governo de Allende são tomadas de dupla perspectiva: de cima, capturam a multidão, apelando ao universal (isto é: o bem do trabalhador é o bem do Chile); de baixo, capturam os personagens em peculiares gestos e falas. Personagens singulares são veiculadores de um grupo social ou de uma posição política<sup>11</sup>. Nesse sentido, nenhum deles possui uma trajetória ou arco dramático. Movem-se as estruturas de uma sociedade: a burguesia, o campesinato, os trabalhadores, a classe média, o imperialismo, os partidos políticos, os sindicatos e os movimentos sociais. Não há protagonismo individual, nem mesmo de Allende. O Presidente aparece como voz que encarna, expressa e vocaliza o estrangulamento da utopia socialista instalada em uma estrutura governamental capitalista e subalterna. É inegável o aspecto estrutural da trilogia.

11. Jean Claude Bernardet, ao analisar as imagens do povo no contexto cinematográfico brasileiro, destaca que o cinema documental das décadas de 1960 e 1970 buscava, principalmente, registrar as tradições populares. Além desse interesse, emergiam os problemas sociais e as questões da linguagem cinematográfica. Esta última, segundo o autor, é marcada por um “modelo sociológico” caracterizado por fazer de cada personagem o representante de “uma classe de indivíduos (e de) um fenômeno” (Bernardet, 2003: 19). Assim, as experiências particulares precisam ser adequadas e confirmar aquilo que a voz em *off* anuncia. É notório que *La Batalla de Chile* possa ser identificada à categoria cinematográfica definida pelo “modelo sociológico”. Entretanto, cumpre apontar uma distinção. Guzmán evidencia o *conflicto em si*, em detrimento das características de uma classe ou grupo social. Por exemplo, quando filma uma assembleia dos trabalhadores das minas de cobre (segundo o cineasta, a aristocracia do proletariado chileno), expõe um sindicalista, em discurso, lidando com a contradição da categoria: compartilhar os interesses da classe trabalhadora em geral e, ao mesmo tempo, garantir sua superioridade, salarial e de status, particularizada, em relação ao restante da classe. Assim, o trabalhador não é “universalizado” como trabalhador. Antes, os personagens (a cena é coletiva, não se trata apenas do sindicalista, mas também dos que o vaiam, xingam, tentam silenciá-lo e, ainda, dos que o querem proteger) expressam a tensão interna à classe, expondo o conflito crescente.

Assediado pelas imagens, o espectador não encontra acolhida fácil. Como a função da empatia é o julgamento político, é impossível criar vínculos individuais. Miramos os conflitos de uma nação. E, no entanto, nos emocionamos. Se o afeto não passa pela empatia ou pela identificação, como ele se produz? Instiga-se o afeto do espectador por meio das mudanças abruptas e intensas de perspectiva e da distância da câmera aos seus objetos. Essa movimentação compromete o espectador, inserindo-o no fluxo e refluxo da história.

A última cena de *A insurreição da burguesia* (1975) apresenta um novo recurso cinematográfico: o congelamento da imagem. Era 29 de junho de 1973. Após uma longa greve, os mineiros do cobre recuam. Allende faz um grande comício para recosturar as alianças com o povo, principalmente os trabalhadores. Em resposta, um grupo de militares, o Regimento Blindado Número Dois, ensaia um golpe, atacando, por terra, o *La Moneda*. Prenúncio do assalto que se concretizaria meses depois, o *Tanquetazo* deixa seu rastro. Com a câmera colocada a alguns centímetros do chão, vemos a rua enfumaçada, pessoas correndo e ouvimos tiros. Erguida a câmera, seus rostos ficam visíveis. Um caminhão carregado de soldados, ostensivamente armados, chega. A imagem oscila. Talvez, diante do risco, o cinegrafista tenha ponderado a fuga. Com gestos abruptos, um soldado ameaça um passante que cai, se ergue e consegue escapar. Irritado, atira em direção à câmera, sem atingi-la. Caminha de um lado a outro, desnorteado. Olha novamente e encontra seu alvo. Ergue a arma e não hesita em atirar. Alguém, talvez o próprio cinegrafista, grita: "Cuidado! Cuidado!". Quando o soldado mira a câmera, a imagem congela. É o tempo de que precisa o espectador para se sentir alvejado. Imagem descongelada, o soldado atira, a câmera cambaleia e cai focalizando o atirador. A imagem estática, única desta primeira parte do filme, oportuniza, depois da vertigem narrativa, um brevíssimo momento de reflexão, invadido pela identificação entre o cinegrafista e o espectador. A mensagem não pode ser mais clara: o choque com a morte traz o espectador para dentro da trama.

Destacamos que não há testemunhos na trilogia *A Batalha do Chile*. Na primeira parte, o que se apresenta são entrevistas, realizadas no calor dos acontecimentos, com pessoas de posições políticas variadas. Não obstante, o próprio filme faz do espectador uma testemunha dos acontecimentos que levarão ao trauma coletivo. A morte do cinegrafista tem significado especial. A narrativa filmica, sob armação estrutural, tratava de explicar a causalidade e a razão dos eventos, buscando evidenciar como se construiu o impasse por meio do qual a Unidade Popular colapsou. Para fazer isso, a escolha natural, do ponto de vista da narrativa teleológica, seria eleger a queda de Allende como encerramento. Guzmán não faz isso porque quer implicar o espectador na trama e adverti-lo dos perigos, tornando o filme um testemunho-denúncia. Se a morte de Allende seria signo da crença, do envolvimento e da necessidade, a morte do cinegrafista é signo da morte de qualquer um. A contingência deixa a margem e orienta a cena.

## **2.2. *O golpe de Estado* (1977): da clausura de Allende ao impasse da Unidade Popular**

*O golpe de Estado* (1977) começa exatamente onde termina *A insurreição da burguesia* (1975): a morte do cinegrafista argentino em junho de 1973. A cena se repete; desta vez com

função narrativa diversa. Sem congelamento e inserida em outro contexto, define uma periodização, marcando uma mudança: a via institucional provou-se insuficiente à oposição. Fragilizado o governo, as portas estão abertas para uma outra estratégia, mais agressiva e contundente: o golpe.

Reforçando sua causalidade, os acontecimentos são apresentados em um ritmo mais lento do que o de *A insurreição da burguesia* (1975). A narrativa acerca do golpe é dominada e determinada por três eixos causais articulados: (1) o paulatino afastamento entre Democracia Cristã e Unidade Popular; (2) o aprofundamento das contradições internas à Unidade Popular; (3) o isolamento de Allende em razão de sua fidelidade ao projeto da Unidade Popular, o que leva à clausura e ao impasse.

Os acontecimentos constituintes do terceiro eixo dominam a narrativa, sendo abordados em várias sequências, uma das quais com seis minutos. Em reunião, dirigentes sindicalistas e militantes debatem possíveis estratégias: a cada proposta levantada, uma objeção relevante é colocada. A interpretação aguda e límpida dos fatos acrescenta um elemento angustiante: a despeito da eloquência – e quiçá em razão dela – a Unidade Popular se desagrega e as Forças Armadas avançam em sua coalisão com a Democracia Cristã e o Partido Nacional. Deslocando-se de um discurso a outro, de um argumento ponderado e medido a outro, instala-se um clima de clausura: cada possibilidade aberta por um discurso é selada por outro discurso, igualmente, coerente.

Salvador Allende, por sua vez, busca acordos com a Democracia Cristã e parte das Forças Armadas, cedendo espaço na cúpula do governo. Em consequência, agravam-se os atritos entre as forças de apoio. Durante o ceremonial de instalação do Gabinete Cívico Militar, Allende afirma a necessidade de persistir em busca de “algo que outros povos não alcançaram. Uma revolução por via distinta, de acordo com nossa história, tradição e realidade”<sup>12</sup>. Não agrada a ninguém, enclausurando-se um pouco mais.

O fluxo narrativo mantém um movimento pendular entre locações: salas ocupadas pelas reuniões operárias abrigam o debate; ruas tomadas por ações isoladas de pequenos grupos de esquerda; gabinetes recebem políticos na busca de acordos entre interesses conflitantes; fábricas convivem com a infiltração militar; estacionamentos, com veículos amontoados e imóveis, explicitam o poder do patronato do transporte. Enquanto Allende discursa e os dirigentes pop-

12. Esse argumento já aparecia em entrevista a Augusto Olivares, em 1971. Para diferenciar a via chilena do processo revolucionário cubano, tendo a seu lado Fidel Castro, então um ilustre visitante, Allende afirma que a via chilena devia seguir “nossa realidade, nossa história e nossa tradição”. Isso porque o “Chile, por suas características, por sua história, é um país onde a institucionalidade burguesa funcionava à plenitude e onde, dentro desta legalidade burguesa, o povo, *sacrificadamente*, foi avançando e conseguindo conquistas. Foi se conscientizando, foi compreendendo que nós, dentro do regime capitalista, [atuamos] no reformismo. (Assim), Chile pode alcançar a dimensão de país dono de sua independência econômica e capaz de chegar a níveis superiores de vida e de existência.” (Grifo das autoras). Allende destaca, ainda, sua crença na institucionalidade política chilena: “O congresso chileno tem 160 anos de ininterrupto funcionamento; (...) as Forças Armadas chilenas são profissionais, (e, ao longo da história, têm se colocado) à margem de uma ação política.” (Castro e Allende em entrevista a Olivares: 1971).

ulares e sindicais divergem em debates, a ação militar sinaliza a coesão da burguesia. Plasmam-se, em imagens, a angustiante imobilidade do poder popular, refém de sua própria divisão, e o confinamento crescente do chefe do executivo. O percurso demarca o início de uma solidão que Guzmán abordará em outra película, *Salvador Allende* (2004), como veremos adiante.

Demarcando o isolamento de Allende, um Augusto Pinochet, ainda figurante, irrompe no documentário. Era junho de 1973, dia do *Tanquetazzo*. Em frente ao *La Moneda*, o Ministro da Defesa, José Tohá, busca evitar um confronto entre os golpistas e a população que protesta. O General Pickering tenta dispersar a aglomeração diante do Palácio, alertando para os riscos. Seguidos pela câmera, protagonizam a cena. Ao lado de Tohá, à margem da cena, está Pinochet. Para trazê-lo ao centro, é preciso congelar a imagem e informar, em voz off, que ele se encontrava entre os oficiais constitucionalistas. Congelada, a imagem se torna, como antes na morte do cinegrafista, um sinal de alerta ao espectador. No momento da filmagem, ignorava-se o papel que Pinochet teria na história chilena. Na montagem, feita mais tarde, Pinochet já se arvorara protagonista. Em 1975, ano do *shock neoliberal*, a vitória da proposta dos *Chicago Boys* concedia ao General uma longeva liderança, assentada em um projeto fundacional de país. No filme, as duas temporalidades (a da captura do registro e a da montagem) se interpolam, insinuando a emergência de uma terceira, a do espectador. A justaposição dessas temporalidades sugere que Guzmán impunha fissuras à teleologia hegemônica da trilogia.

*O golpe de Estado* (1976) mantém o aspecto estrutural: os conflitos entre as classes sociais determinam o fluxo histórico. Por isso, Allende e Pinochet são mantidos, ambos, durante quase toda a narrativa, em papel secundário (o primeiro menos que o segundo). Contudo, uma aparição de Pinochet confronta o caráter estrutural da narrativa, interpelada pela contingência: e se Pinochet não tivesse conspirado? Ao fim da película, encerra-se a periodização, que fora aberta pela morte do cinegrafista.

### **2.3. *O poder popular* (1979): o futuro aberto, rastro tangível do novo universal**

*O poder popular* (1979) tem por tema central a crescente organização popular em resposta à greve patronal dos transportes e ao decorrente desabastecimento. Seus protagonistas serão os trabalhadores (em seu caráter coletivo: variados tipos de organizações, partidárias ou não) e Allende, o representante institucional de seus interesses. As organizações patronais, proprietárias e capitalistas, constituem o campo antagonista.

Na terceira parte de *A Batalha do Chile*, o elemento disruptivo aparece aos trinta e seis minutos. A cena é precedida por duas outras: uma grande manifestação do campo popular e a apresentação do grupo musical *Quilapayún* em um estádio. Durante a filmagem, cantavam *La Baeta*, acompanhada pela multidão no estádio: “*Ya perdieron la cordura, qué barbaridad / Sabotear la agricultura, qué fatalidad / Que chuecura las verduras/ Los culpables son de Patria y Libertad.*” A cena performática visibiliza o clima festivo, instalado depois da derrota da greve patronal. Somos contagiados pela coreografia espontânea dos músicos, seus ritmos e sorrisos. De um movimento tático a outro, somos enlevados pela “vontade criadora dos chilenos”, a mesma a que Allende se referia para tratar da via chilena, nascida da idiossincrasia nacional. Todavia,

se não sabe, o espectador intui: o poder popular e o governo se cruzam, mas têm estratégias distintas. Nesse sentido, *O poder popular* conduz o impasse ao clímax.

Acompanhando o fim da música, uma mão se ergue, punho cerrado. Corte seco, um homem jovem conduz uma carroça atulhada. Sobre os materiais empilhados, um outro homem se acomoda. O condutor não aparenta realizar esforço para sustentar o peso; seus pés mal tocam o chão, flutuam em movimentos graciosos e leves. Por mais de dois minutos, não nos cansamos de observar os gestos fluídos do jovem esguio. Pela primeira vez em toda a trilogia, somos abandonados à contemplação. Sincopados e livres de atrito com o asfalto, os pés do rapaz derramam-se pela rua ampla e esvaziada. É inevitável a associação com as palavras derradeiras de Allende, prenúncio de sua morte: “As grandes alamedas se abrirão, por onde passará o homem livre para construir uma sociedade melhor”. Em entrevista a Cecilia Ricciarelli, Patricio Guzmán abordou o contexto que propiciou essas imagens:

[...] essa filmagem foi feita na mesma rua em que tínhamos filmado um desfile popular, mas a realizamos sem saber para que serviria; não havia nenhum sentido no momento de realizá-la. Em Santiago nós passávamos muitas vezes pela rua Bellavista perto do poente Pío Nono, onde havia uma espécie de mercado ao ar livre com frutas e verduras. Ali estavam os homens com suas carroças que baixavam pela Bellavista em alta velocidade. Um dia nós pegamos carona e seguimos uns 400 metros rua abaixo com ele... É um dos poucos planos urbanos da película. (Guzmán apud. Monteiro, 2021: 229).

Tomamos fôlego e a batalha recomeça. Desviamo-nos do jovem esguio; imortalizada a imagem, ele seguirá em sua corrida, parecendo desejar alçar voo. Agora, entra em jogo a construção da imagem popular. A pergunta passa a ser: quem seria esse homem do povo, visado por Guzmán? Segundo Sérgio Navarro, em entrevista a Scherbovsky (2016: 158):

“A Batalha do Chile” mostra um povo que participa no processo, que é incapaz de fazer outra coisa. Isto é uma posição política. Não é mostrado o cotidiano: indo a um bar, divertindo-se. A imagem que proporciona “A Batalha do Chile” é a de que todos estão mobilizados, não há outra coisa a fazer senão estar no processo. Diferente [do que produz] Raúl Ruiz, onde se vê pessoas indo aos bares, se divertindo. Esta é uma posição política. É como outra face do que estava acontecendo<sup>13</sup>.

13. “La Batalla de Chile” muestra un pueblo que participa en el proceso, que es incapaz de hacer otra cosa. Esto es una posición política. No se muestra la cotidianidad fuera: yendo a un bar, divirtiéndose. En la imagen que da “La Batalla de Chile” parece que todos están tan tocados, que no hay posibilidad de hacer otra cosa que estar en el proceso. Diferente a Raúl Ruiz, donde a la gente se la ve yendo a bares, se divierte. Esta es una posición política. Es como la otra cara de lo que estaba pasando.

Ao que tudo indica, a cobrança é a de que o povo seja visto em variadas circunstâncias, de que ele tenha uma vida própria, individual. Subliminarmente, a cobrança responde a um desconforto: o povo, apreendido como um ente coletivo, pode se tornar nada, a depender do tratamento fílmico. Nesse sentido, não é possível discordar integralmente de Sérgio Navarro. De fato, Guzmán arma uma noção universalista de povo: despossuído, o homem luta, seu cotidiano é totalizado na luta e nada mais resta. Contudo, ao mesmo tempo, se o processo é individualizado, recortado no privado, a ele também restam críticas: é o caso de *Salvador Allende* (2004)<sup>14</sup>.

Pontuamos, pois, que o tema, em razão do trauma, não tem como alcançar consenso. Assim, fundamental é compreender o recorte e a abordagem do cineasta, lidando com a obra cinematográfica como uma extensa e diversa experimentação, que se coloca, como sugerimos, entre mudanças e permanências. Como viemos demonstrando, no evento disruptivo, o universal e a totalidade são suspensas. Pedro Chaskel parece perceber a suspensão, de alguma maneira, para ele: “Há uma chave muito emocional no ponto de vista ou na forma em que se aborda a realidade nesta terceira parte [*O poder popular*]. Eu diria que há um olhar muito carinhoso” (Chaskel apud. Scherbovsky, 2016: 221).

O debate entre cineastas torna urgente destacar o que se segue à cena da carroça. Depois de um minuto apenas, o narrador intervém: “depois da greve de outubro, quase todos os movimentos de base estarão ligados ao poder popular. [...] Frequentemente esse poder causa uma grande inquietude em alguns partidos de esquerda, que se alarmam fren-

14. Ruffinelli (2008) informa que este documentário teve recepção ambígua, sendo avaliado positiva e negativamente. Entre os filmes de Patricio Guzmán, foi o primeiro a alcançar o circuito comercial de cinema, no Chile. Para os que criticaram sua abordagem, incomodava exatamente a força autoral da obra do cineasta, assumida integralmente no referido filme. Expressão da recepção negativa, um artigo publicado na *Revista de Crítica Cultural* de Santiago afirma: “Em ‘*Salvador Allende*’, a figura do povo como sujeito histórico esvaneceu-se definitivamente, dando lugar a um conjunto de vozes que, no fim de suas vidas, enuncia seu pertencimento... Retiraram o povo de cena, substituindo-o por uma voz em off que arroga para si o passado da Unidade Popular como um encantamento que apenas ela teme romper.” (Galende apud. Ruffinelli, 2008: sem paginação). Essa crítica manifesta o desejo de controlar o passado, o que o mitifica também. É como se o passado da Unidade Popular pertencesse a um ente coletivo e fantasmático, o que possibilitaria deslegitimar o testemunho de familiares, amigos, militantes, amores, afinal, se peca por falta de objetividade. Para fazer tal crítica, é preciso não só opor-se à obra de Patricio Guzmán como desconhecê-la absolutamente. Uma outra crítica apontaria uma transição na obra do cineasta, da “teoria da soberania” à “teoria da ruína”, “onde o que fica do que fomos não são mais do que finos fios de humanidade, testemunhos mudos da hecatombe e restos taciturnos” (Villalobos apud. Ruffinelli, 2008: sem paginação). Por fim e não menos importante, seguem duas considerações. É preciso ponderar sobre o contexto em que se recebia o documentário: trinta anos do golpe de estado, com o país sob a presidência de Ricardo Lagos, o primeiro socialista a ocupar o cargo desde a redemocratização. É sob sua presidência que uma segunda Comissão da Verdade seria instituída, responsabilizando-se por trazer ao Chile um novo debate sobre a relação do país com o seu passado. Para defender o documentário, Ruffinelli (2008) registra que se tratava de enfocar aquele que, sacrificando-se pelo povo, morreu solitário, em nome do Chile utópico daqueles tempos. Nossa concepção de utopia, a partir da obra de Patricio Guzmán, é distinta da que se refere o autor. O próprio cineasta nos lembra de que o suicídio de Allende foi ato realista, um último ato livre, apontando, assim, que sua morte não deve ser tomada como um ato romântico sacrificial, não ao menos no documentário. O alerta é outro: o de que a política não deve flertar com o impossível.

te a algumas atitudes espontâneas da população.” Mesmo retomando o fio narrativo, toda a concepção estrutural do filme estremeceu-se. O homem livre das grandes alamedas é o poder popular e esse não responde nem ao governo, nem aos partidos, nem a outras organizações de esquerda. Em vista disso, não pode ser contido e, tampouco, conduzido: é pura contingência. É como o cinegrafista que capta, inadvertidamente, a beleza da cena espontânea, não atina sua utilidade, sua inserção em um argumento prévio a ser amarrado em um filme e, mesmo assim, continua; contra toda a razão, contra todo roteiro. Permanece gravando para não perder o momento, para não perder aquela irrupção da utopia de um futuro aberto, criador.

O homem da carroça não é nenhum homem em particular. Não tem rosto nem identidade. Não se verga ao coletivo, nem é tentado por ele. Não sucumbe ou impõe qualquer universalidade. Não representa o que quer que seja: interesses, agremiações, classes ou nações. Ele é pura potência, devir, futuro aberto. Após essa sequência, como nos outros filmes, retoma-se a cronologia, condizendo os acontecimentos ao desfecho: a derrota do poder popular. Apesar de a suspensão “ser passado”, é ela que muda o futuro. Conhecido o desfecho, algo permanece dissonante e reaparece ao fim da terceira parte, que termina abruptamente.

Na breve e última cena de *O poder popular* (1979), um lúcido trabalhador diz que o inimigo, preparado, sabe o que o espera e, assim, o governo precisava agir. Sabemos que não age, sabemos que, naquele instante, o trabalhador está correto em apontar que o “governo vai ser liquidado... que não há outra opção para o governo que não tomar as rédeas”. Novamente, nos entregamos à cena, empáticos ao trabalhador porque o resultado é conhecido. Guzmán aproveita e nos ata à trama, uma última vez: não nos deixa tempo para o lamento, para pensar se aquele homem ter-se-ia tornado estatística da violência estatal. Não, rapidamente, a câmera se afasta e amplia o plano de filmagem. Uma imagem do horizonte a contrastar com a terra alude ao deserto. Duas percepções evidenciam-se: uma, a de terra arrasada, vazia de vida; outra, a do espaço amplo. Indeterminado, o futuro se abre e a despedida entre entrevistador e entrevistado reforça a indeterminação. Respectivamente: “vamos caminhando, companheiro, nos vemos companheiro, nos vemos um dia”; “que sigamos adiante, agora ou nunca”. E o plano de filmagem permanece ampliando-se. A nostalgia se instala, substituindo a distopia, como sugerimos. Ao reconhecer o impasse, o novo universal pode se instalar, mesmo que não seja imediatamente. Em direção à utopia, um futuro há de vir, tem de vir e virá pela memória. Como testemunho-denúncia, a trilogia encerra-se impondo um novo mote: derrotados somos, amnésicos não.

### 3. Contraponto e elaboração: *Salvador Allende no país imaginário*

Fábio Monteiro (2016:17) indica que Patricio Guzmán teria encontrado uma estratégia para lidar com sua obra, ao longo dos anos: toma-a como um acervo documental, capaz de autenticar sua própria filmografia, “recuperando e atribuindo novos sentidos aos seus primeiros filmes”. Aponta ainda que é isso o que podemos encontrar em sua “segunda trilogia”, fazendo-o

concluir, então, que, para Guzmán, o passado não passa (Monteiro, 2016:17)<sup>15</sup>, oração repetida no documentário *Salvador Allende* (2004), aliás. Sim, o passado não passa para Guzmán, bem como para os chilenos e para um Allende mitológico, mas não se trata apenas de acervo, atualização e novos sentidos. Por esse motivo, faremos alguns acréscimos a essas afirmações.

Jorge Ruffinelli (2008: sem paginação) se apropria de outra palavra para se referir a *Salvador Allende* (2004): pentimento. E, assim o qualifica, para expor uma transição amorosa íntima, a de Hortensia Bussi de Allende, *la Tencha*, para Miria Contreras, *Payita*. Para Ruffinelli, neste documentário, a história dos vínculos emocionais é outra, acomodada em distintas significações, em razão da passagem do tempo. Voltaremos às mulheres e ao enamoramento allendista. Ora nos importa registrar que um pentimento é mais do que um passado que não passa. O pentimento é o passado que se abre ao futuro, a partir da pergunta que dá existência à utopia: e se? “O que era possível àquele tempo e, anacronicamente, lhe escapava? Essa parece ser a pergunta de Patricio Guzmán, ao produzir um documentário, guiado por uma movente angústia: como encadear fatos, estabelecendo uma rede causal, (re)criando-os, simultaneamente? Formulando de outros modos: como escapar da teleologia e expressar a contingência, o desvio, o disruptivo? Como contar a verdade histórica, assumindo a subjetividade?

Ao expor a trajetória de Salvador Allende, é fato que este documentário também se revela uma elaboração, deveras consciente, do cineasta sobre a sua própria trajetória. Não à toa, nos três primeiros minutos de filme, ao explicar sua relação com Allende, Guzmán apresenta-se como “ator e cineasta”, quando do golpe de 11 de setembro de 1973. É uma evidência, ele era ator e cineasta em 1973, mas o que cabe apreender é que essa é uma evidência reiterada. Como tal, objetiva demarcar, ponderadamente, uma realização possível ao cineasta (o registro dos eventos) e outra impossível ao ator capturado pela dívida (defender o *La Moneda* e “salvar” Allende). Neste ponto, é preciso reforçar que Guzmán não tem problemas em assumir sua posição, produzindo um cinema autoral. E, sem dúvida, *Salvador Allende* (2003), além de autoral, cruza trajetórias: movido pela admiração e pelo compromisso com Allende, Guzmán busca acertar contas com o pentimento.

Acerta contas também com o desterro. Uma das entrevistadas, Ema Malig, cartografa o não pertencimento, expressando-o como projeto utópico. Durante sua entrevista, a cena é tomada por uma enorme pintura, que, ao se aproximar dos traços de um mapa-múndi, causa logo estranheza pelo aspecto fragmentário, disperso e alusivo (lhamas e mulas caminham pelo mapa). Três palavras, localizadas de modo a serem rapidamente lidas, encontram-se grafadas na pintura: *errancia, naufragios, destierro*. Temos a impressão de observar um continente (e não um país) em pedaços. É Guzmán quem pergunta: “e como se pode viver se dentro de seu país se sente estrangeira e fora também; onde vive?” Ela responde: “em uma utopia, em um lugar que

15. A segunda trilogia é composta pelos filmes: *Chile, la memoria obstinada* (1997), *O caso Pinochet* (2001) e *Salvador Allende* (2004). Mantivemos as aspas utilizadas por Fábio Monteiro (2016:19) porque a categorização de uma segunda trilogia (que passa pela escolha dos filmes que a compõem) é tomada de empréstimo de Cecília Ricciarelli (2011).

invento para viver". Adiante, quando a pintura, já no chão, vai sendo enrolada para ser guardada, a câmera passa por outra inscrição: *vientos del Sur*. A natureza aponta saídas.

Apreender o documentário *Salvador Allende* (2004) como contraponto exige significar o impasse, com toda a constelação de sentidos que o orbitam. O título deste item também dá pistas de nossa abordagem: *Salvador Allende está no país imaginário*<sup>16</sup>, o dele, o Presidente da via chilena (herói que se vê humanizado, ao longo documentário), e o de Patricio Guzmán, o cineasta que insiste em descobrir como era possível ao homem ser democrático e revolucionário, simultaneamente. Como sugerido, esse país imaginário cabe na pintura de Ema Malig, que nos remete, ainda, aos mapas que cartografaram uma América desejada e temida, com seus monstros e maravilhas. Há duas estratégias no documentário em questão. Uma, enfocar a trajetória de Allende da multidão à solidão, o que implica passar do herói ao homem. Outra, tocar numa transmutação amorosa possibilitada por Salvador Allende. Foi ele o Presidente que ofereceu ao Chile, a uma parte dele ao menos, a chance de um coletivo "estado amoroso". De igual maneira, o homem (não o mito) ofertava a "relação amorosa mais bela do país" (Miria Contreras, a Payita, secretária pessoal de Allende). Essa última pode ser apenas insinuada porque integra o impasse, para o qual o pedágio é o silêncio.

Neste documentário, a tensão nasce do impasse. Na linguagem comum, o impasse une passado e presente. Assim, no passado, o impasse residiu no fato de o *La Moneda* não ter sido defendido pelo povo, ao passo que esse era um povo sem armas, mas que queria uma revolução, uma que se pretendia pacífica. Isso por si só é um quebra-cabeças. No presente, permanece o impasse porque se mantém o questionamento sobre o processo da Unidade Popular: que revolução foi essa? Quem foi Salvador Allende, quais suas referências políticas? Como se construiu o amor coletivo e a solidão? Como se caminhou da festa ao drama? Na linguagem psicanalítica, no entanto, o impasse exige outra abordagem: para alcançar o princípio da realidade, um adiamento do princípio do prazer é necessário. Assim, o processo psicanalítico, ao lidar com a neurose, pretende trazer à tona a ilusão e/ou a crença que envolvem a experiência retida no trauma. Isso posto, em *Salvador Allende* (2003), a relação entre trauma e silêncio é imperiosa, essencial ao nosso argumento, na medida em que elabora o impasse. Tratemos das cenas para demonstrar o trânsito à elaboração.

Temos três tempos (passado, presente, silêncio) e personagens que demonstram a exaustão discursiva em relação à estratégia da Unidade Popular, que aprofundava contradições: (1) no passado, uma reunião do Cordão Recoleta, em que discutiam, impacientes, trabalhadores e um representante sindical; (2) no presente, ex-militantes da Unidade Popular expondo as suas divergências internas (as de ontem e as de então); (3) no tempo do silêncio, um velho amigo de Salvador Allende que, junto a outros três, mantém-se mudo, com olhar distante e expressão angustiada. Cada uma dessas sequências insiste na pergunta "e se?" É crescente o impasse.

Em uma sala, sentados, estão quatro amigos de Allende. Lado a lado, três deles estão muito próximos. Um quarto homem, embora próximo também, não se põe ombro a ombro.

16. Alusão a *Meu país imaginário* (2022), documentário já referenciado nas primeiras páginas deste artigo. Nele, Guzmán se ocupa das manifestações de outubro de 2019, colocando em cena, de forma protagônica, as mulheres.

Passamos um tempo a contemplar suas feições, primeiro em conjunto. Depois, um *zoom* nos aproxima lentamente das faces, uma a uma. Um deles, sentado à esquerda, começa a falar: “não creio que faltou coragem”. Considera o que aconteceria se soubesse do golpe. A primeira resposta: “não sei, não sei”. Olha para cima, buscando por resposta melhor. Considera recalcitrante: “talvez... se tivessem recorrido às armas...”. Continuamos a ouvir sua voz, mas um corte seco transfere a imagem para o rosto do segundo amigo à direita. Ensimesmado, incomodado, meneia a cabeça em desacordo. A câmera desliza mais um pouco à direita e o próximo rosto carrega desalento. Voltamos à imagem de conjunto e, então, observamos o senhor, o quarto homem à direita, corporalmente isolado: cabeça voltada para o outro lado, pernas em fuga, esticadas na direção oposta, seja aos amigos, seja ao espectador, braços resolutamente cruzados. Um *zoom* nos aproxima da sua face, ele a esconde com as mãos. Seca os olhos e volta a cruzar os braços, olhando para uma janela, um “fora de cena” que não alcançamos. Não conseguimos mais ouvir o que o primeiro homem fala. Tentamos apenas decifrar o enigma da face atormentada do quarto amigo. O silêncio desse homem contrasta com: (1) a fala pungente dos militantes e dirigentes do primeiro e do segundo tempo; (2) o testemunho do amigo à esquerda, que permanece o tempo todo falando e (3) seus próprios gestos corporais que não fazem outra coisa senão gritar.

Cenas depois, o ferroviário Larris Arraya sustenta que o povo deveria ter defendido o *La Moneda*. Guzmán o interpela dizendo que não havia armas. Ele diz que arma não importa. Não acredita que seriam capazes de aniquilar todo um povo defendendo seu presidente. E se o *La Moneda* tivesse sido defendido? – essa é a pergunta de um trabalhador, respondida por ele mesmo: “nunca saberemos”. De muitas maneiras, podemos completar o não-dito. O silêncio reitera que o “e se”, intrínseco ao enigma, não tem resposta. Com isso, se reconhece o impasse.

Uma tríade: poder popular, povo sem armas e sacrifício. Allende, neste documentário, aparece, mais de uma vez, como vetor para se tratar do tema do sacrifício, uma crença (pessoal e coletiva) poderosa. O sacrifício integrava o processo, o povo devia sacrificar-se pelo alcance do socialismo. Importa relevar que isso implica, evidentemente também, o sacrifício da liderança. Daí, o ato final, o suicídio, não parecer deslocado, apesar de traumático. “Permanecer defendendo o *La Moneda* até a morte, se preciso”, foi Allende quem anunciou como procederia. E anunciou não apenas no dia 11 de setembro, mas ao longo dos mil dias de governo. Como se verifica, não é possível tratar do trauma descolado do impasse, que se realiza (também) pela crença heroica. Podemos sintetizá-la: se sem Allende não há história, sem sacrifício (e armas) não há revolução.

Voltemos à *Payita*: o silêncio dela é contenção. A sequência começa com a pergunta de Guzmán, enquanto uma fotografia toma a tela: “e por que não se sente importante?” Reconhecemos Miria e Allende na fotografia: sentados muito próximos, ele com uma criança no colo; ela, sorridente, olhando em direção à criança. Estavam à vontade, com roupões de banho, num lugar que parecia abrigar uma piscina. Durante sua resposta, a mulher insiste em ocupar as mãos; num gesto de nervosismo, amassa o próprio colarinho, apertando nele seus dedos. Não assume qualquer relação amorosa, afirmindo que a sua proximidade era, tão somente, a de uma secretária, a de alguém em quem confiar. Novamente, a fotografia invade a entrevista e vemos

as faces de *Payita* e Allende. A filmagem em *zoom* torna a fotografia ainda mais íntima. A imagem a desmente ou, ao menos, propõe imaginar outra história. Nova interpelação de Guzmán e a secretária muda o gestual. No exato momento em que pronuncia “não que para ele eu fosse importante”, *Payita* olha de soslaio e leva a mão à cabeça, incomodada. Em seguida, diz baixinho: “não”. Desmente a si mesma: sim, ela era importante! Percebendo o perigo de se revelar mais, vem o silêncio. Junto dele, novos gestos corporais. Olha para câmera, sorri timidamente, guardando no olhar uma alegria maliciosa. Guzmán fala ousadamente: “creio que foi a história de amor mais bela que houve neste país”. Mantendo o sorriso e a expressão, ela responde: “você está exagerando, está pondo a parte histórica de lado, bom...”. Não fala mais nada. Distintamente dos gestos de dor do amigo, descritos na cena anterior, os da secretária são gestos amorosos. Ambos sugerem mirar outro Allende.

Voltamos ao começo, quando o cineasta, filma o muro do aeroporto, focalizando a pintura descascada. Guzmán começa por onde, anos atrás, um processo havia terminado: o aeroporto representa sua ida para o exílio, sua despedida do Chile Allendista e a vitória dos golpistas. A pedra friccionando o muro vai deixando à mostra a pintura antiga (em tom azul claro), metaforizando o sentido mesmo do documentário: uma história tem várias camadas, várias cascas; não seria diferente com *Salvador Allende* (2004). Enfim, assistimos a uma trajetória de vida que, embora terminada, não está fechada. Allende não é um, é o múltiplo que se abre ao impasse e ao futuro. É essa abertura que permite vislumbrar o novo universal, que, agora, podemos definir, mais detidamente. O novo universal ampara-se, então, pela história às avessas: na última cena de *Salvador Allende* (2004), é a poesia que nos chama a imaginar um Chile sem golpe militar. Nela, o “e se” tem morada. Reconhecido o impasse, o filme se notabiliza como inflexão na trajetória de Guzmán, liberando sua obra cinematográfica do mandato de decifrar a derrota.

É por isso que outras perguntas e respostas surgem, como a da astrônoma Valentina Rodríguez, entrevistada por Guzmán em *Nostalgia da Luz* (2010). Falando sobre a ausência dos pais capturados pela ditadura, ela anuncia que “a astronomia dá outra dimensão à dor”, apequenando-a diante da temporalidade cósmica. Refere-se a si como um artefato fabril defeituoso e, com alegria, faz notar que sua filha não carrega o mesmo defeito. Recompondo o sentido de sua história pessoal, associando-a ao universo, Valentina ignora os “e se” das gerações anteriores, especialmente a que vivenciou o golpe. Quando faz isso, permite ao espectador *ver/ sentir* a expansão da temporalidade histórica pela via da memória. Mais: possibilita a Guzmán operar um outro tipo de contingência. Igualmente, não é detalhe fortuito a filmagem (da dor) de seus avós: mudos, faces impenetráveis. Nesse sentido, a trilogia-natureza desvela a elaboração, no sentido histórico e psicanalítico.

#### 4. Um ponto de chegada: o “novo universal”

Ao longo deste artigo, tratamos de estabelecer um circuito de análise, em que *A Batalha do Chile* é fundamental. Isso porque, nesta trilogia, acompanhamos uma narrativa diegética estrutural, entrecortada pela contingência, que demanda (1) uma *forma de ver* e (2) recursos para mostrar, para *fazer outros verem*. Para tanto, o cineasta tem de produzir um modo

de capturar a imagem, ao mesmo tempo em que se aventura em explorar uma estratégia de edição que crie, constantemente, novos significados para a imagem capturada. Por sua vez, novos significados não têm relação exclusiva com uma prática de arquivo, que reutiliza, em contextos distintos, o material acumulado. Aqui, lidamos com outra coisa: a elaboração filimica, que depende de uma abertura à ausência. Só podemos demonstrar essa percepção, se aliarmos História e Psicanálise.

Partindo desse pressuposto, enfrentamos: (1) do ponto de vista da história, o jogo entre mudança e permanência; (2) do ponto de vista psicanalítico, o *impasse*, ou seja, a tensão associada não apenas a um “passado que não passou”, mas, sobretudo, às crenças profundamente arraigadas na partilha social; (3) do ponto de vista da relação entre elas, História e Psicanálise, a forma pela qual o desejo, tocado pela crença, realiza-se, na história, pela via da contingência. Esses três enfrentamentos serviram-nos como um roteiro de análise, permitindo-nos desvendar os fios internos à obra guzmaniana. Dessa maneira, em *A Batalha do Chile* (1975-1979), nos encontramos com o futuro aberto, indeterminado; e, portanto, com a mudança e a permanência que não podem ser plenamente mensuradas. Em *Salvador Allende* (2004), fomos arrebatadas pelo impasse: qual o lugar do homem e do Presidente e qual o lugar dos diferentes projetos que encontravam uma precária unidade na *via chilena ao socialismo*? Por fim, na trilogia-natureza<sup>17</sup>, avistamos o ponto de chegada, o novo universal agindo: convocado a testemunhar o Deserto de Atacama, o Pacífico e a Cordilheira dos Andes, o espectador, de uma perspectiva sublime, observa os eventos históricos integrados a uma temporalidade ampliada, na qual o homem não se configura como “a medida de todas as coisas”. Antes, é o homem a realização do Universo, em seu sentido contingente. Acompanhando a evocação à memória, somos lembrados em *Nostalgia da Luz* (2010) de que nossos ossos são pó de estrela.

Pois bem, como se chega e se cumpre o roteiro supracitado? Analisando a disruptão e a aproximação gradativa à memória como recurso explicativo à história. Essa operação precisa ser explicada. Primeiro, a consciência de um cineasta se amplia ao *re-ver* a imagem que filmou. Não é incomum que se filme o que ainda não se sabe que está lá. O registro captura a fantasmagoria e a ausência. A presença (da ausência) é resultado do trabalho na sala de edição, quando o registro é composto. Guzmán deixa pistas da operação que maneja porque quer que o espectador *veja* e *sinta* sua descoberta. É por isso que *A Batalha do Chile* escapa, em circunstâncias específicas, ao alinhamento estrutural (basta retomar as cenas escolhidas e analisadas neste artigo), anunciando o que viria a ser o método guzmaniano, a saber: uma busca de sentido que se alimenta da indeterminação temporal, trazendo a contingência para o centro de seu processo de elaboração. Quando faz isso, Guzmán estabelece uma assinatura à sua obra: ela é autoral; utópica, no sentido em que se abre a um futuro possível (nunca inexorável); testemunhal e subjetiva, sem recusar a interpretação crítica. Todos esses elementos caracterizam o que denominamos “novo universal”, cuja mobilização da memória (individual e coletiva) serve a uma demanda ética (também elemento do novo universal): contar a história de violência do país e

17. *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2015), *A Cordilheira dos Sonhos* (2019).

localizar Salvador Allende em tal narrativa, transcendendo o enigma que se baseia na imaginação obsessiva (e traumática) do que poderia ter sido e não foi.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó/SC: Argos (55-76).
- ALLENDE, Salvador; FIDEL, Castro (1971). Entrevista a Augusto Olivares Becerra. *Ficciones de lo real* – um programa dedicado al cine documental. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AqJsNC1xgwQ&t=5s>. Acesso em: 17 set. 2023.
- BERNARDET, Jean-Claude (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FREUD, Sigmund (2010). Alguns tipos de caráter encontrados na prática psicanalítica (1916). In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução e notas: Paulo César de Souza. Obras completas, volume 12 (253-286).
- GOLDENBERG, Ricardo (2016). *Política e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GUZMÁN, Patricio (2022). Entrevista a Ana Cacopardo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=M8U\\_qK5ViD8&ab\\_channel=DOCLA%28Reddedocumentalistaslatinoamericanos%29](https://www.youtube.com/watch?v=M8U_qK5ViD8&ab_channel=DOCLA%28Reddedocumentalistaslatinoamericanos%29). Acesso em 06 set. 2023.
- GUZMÁN, Patricio (2017). *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições SESC.
- GUZMÁN, Patricio (2020). *La batalla de Chile. Historia de una película*. Santiago: Catalonia.
- MONTEIRO, Fábio (2021). *O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.
- MONTEIRO, Fábio (2016). *O tempo do olhar de Patricio Guzmán: as representações da história no filme Salvador Allende*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.
- MOULIAN, Tomás (1998). *Chile Actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM/Arcis (151-170).
- ORLANDI, Eni Puccinelli (2007). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP.
- RUFFINELLI, Jorge (2008). *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar Editores.
- SCHERBOVSKY, Natacha Daniela (2016). *Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de Patricio Guzmán. el caso del documental "La Batalla de Chile"*. Tese de doutorado. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Quito.

**Ana Lucia Oliveira Vilela** (Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História)

analucia.vilela@ufg.br

Professora adjunta na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (na linha Arte, Mídia e Políticas Culturais) da Universidade Federal de Santa Catarina (2011). Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Atou também como curadora e crítica de arte. Suas pesquisas relacionam-se ao campo da história da arte moderna e contemporânea, cinema e relações entre estética e política.

**Fabiana de Souza Fredrigo** (Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História)

fabianafredrigo@ufg.br

Possui Graduação (1994), Mestrado (1997) e Doutorado (2005) em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Em 2009, fez seu pós-doutoramento na Universidade de São Paulo (USP). Desde 1998, é professora da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, atuando na Graduação e Pós-Graduação (PPGH/UFG). Suas atividades de pesquisa estão direcionadas para as áreas de História da América e História Contemporânea, com especial interesse nas relações entre história, literatura e psicanálise.

# PÁISAGEM E MELANCOLIA EM NOSTALGIA DA LUZ

POR SILVANA MARIANI

Landscape and melancholy in *Nostalgia for the Light*

## Resumo

Nesse texto, analiso como Patricio Guzmán, em *Nostalgia da Luz* (*Nostalgia de la luz*, 2010), aborda o tema da memória através de uma travessia pela geografia chilena. Partindo de conceitos como paisagem e melancolia, exponho algumas noções teóricas no campo de estudos sobre a paisagem, a psicanálise e os estudos filmicos, para refletir sobre o potencial político e estético da paisagem fílmica, a partir das tensões que surgem através das imagens criadas pelo diretor.

**Palavras-chave:** paisagem, memória e melancolia.

## Abstract

In this text, I analyze how Patricio Guzmán, in *Nostalgia for the Light* (*Nostalgia de la luz*, 2010), approaches the topic of memory by a journey through Chilean geography. Starting from concepts such as landscape and melancholy, I expose some theoretical notions in the field of landscape studies, psychoanalysis and filmic studies, to reflect on the political and aesthetic potential of the filmic landscape, based on the tensions that arise through the images created by the director.

**Keywords:** landscape, memory and melancholy.

[...]Ahora, en un país, Chile, o en países como los nuestros, donde hay tantos desaparecidos, donde realmente suceden tantas cosas diariamente, todos los que hablamos lo hacemos seguramente en calidad de sobrevivientes. Entonces nuestra palabra siempre está cargada, sepámoslo o no, de esta condición de la sobrevivencia. Raúl Zurita

**E**m 2005, a convite da televisão francesa, Patricio Guzmán realiza *Mon Jules Verne*, um documentário que desvia da temática da maior parte de seus filmes anteriores, como *Chile, a Memória Obstinada* (*Chile la memoria obstinada*, 1997), *O Caso Pinochet* (*El caso Pinochet*, 2001) e *Salvador Allende* (*Salvador Allende*, 2004), que buscam salvaguardar a memória da ditadura chilena. A relação com o famoso escritor francês remonta à infância, quando uma professora apresentou a Patricio a obra de Jules Verne através de uma edição chilena não ilustrada.<sup>1</sup> Fascinado pelas aventuras relatadas nesses romances de ficção científica, o jovem leitor viajou em um balão de hidrogênio juntamente com o autor dos livros, por inúmeras paisagens imaginadas. A realização desse filme pode ter sido o gatilho que impulsionou Patricio Guzmán a escolher a geografia chilena como elemento narrativo para realizar a trilogia que inicia em 2010 com o filme *Nostalgia da Luz*, seguida por *O Botão de Nácar* (*El botón de nácar*, 2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (*La cordillera de los sueños*, 2019). Essa trilogia se caracteriza por explorar os espaços naturais da geografia chilena, que compreende desertos, estuários e montanhas, sem se afastar daquilo que sempre o interessou: denunciar e manter viva a memória da ditadura. Desse modo, à virada subjetiva que caracterizou seus filmes a partir dos anos 90, onde o esforço de construir uma memória coletiva parte da memória pessoal e afetiva do diretor, a partir dessa trilogia acrescenta-se a virada espacial, que investiga a memória a partir da exploração das camadas do tempo e do espaço que derivam das paisagens naturais.

Nesse texto, pretendo apontar de que maneira, no filme *Nostalgia da Luz*, Guzmán constrói uma paisagem filmica que se relacione com a memória a partir de uma travessia pelo deserto do Atacama, espaço geográfico que o diretor considera como “o grande livro aberto da memória”. Essa travessia não olha somente para o solo pedregoso e arenoso do deserto, com seus vales e montanhas, mas também para o céu que cobre o Atacama, com sua vertiginosa transparência, que permite investigar o universo como em nenhum outro lugar do mundo. As imagens constelares trazidas por Guzmán à narrativa propõem uma nova interpretação sobre a relação espaço-tempo. Essas imagens, de forte apelo estético, conjugadas com o relato melancólico do narrador, convidam à reflexão a partir de uma imersão na paisagem. Partindo de conceitos como paisagem e melancolia, quero refletir sobre o potencial político e estético da paisagem filmica, a partir das tensões que surgem através das imagens criadas pelo diretor.

## Paisagem e paisagens filmicas

Antes de me ater ao modo como é representada a paisagem em *Nostalgia da Luz*, filme situado no deserto de Atacama, importa revermos algumas definições em torno do conceito paisagem. Quando se trata da paisagem filmica, é importante rever as noções de espaço, lugar e território no cinema.

A paisagem ocupa uma discussão central em diversas áreas de conhecimento, como a geografia, a ecologia e o ambientalismo, a arquitetura e o paisagismo. O que nos interessa em

1. Patricio Guzmán cita Jules Verne e seu amor pela ficção científica e astronomia em alguns de seus filmes, e volta a citá-lo em *Nostalgia da Luz*.

especial aqui é a representação da paisagem filmica, pois essa determina também a nossa forma de percepção do espaço e qual significado atribuímos a este espaço. Deste modo, enquanto a geografia procura compreender como se dão as relações entre ser humano e ambiente físico, agrupando os conceitos espaço, lugar e território em categorias, para uma maior compreensão da representação da paisagem na construção filmica será importante, no contexto deste trabalho, observar o que distingue o conceito de natureza do conceito de paisagem, uma vez que esses conceitos muitas vezes se confundem. Georg Simmel, um dos primeiros filósofos preocupados em elucidar a diferença entre esses dois conceitos, em “*Philosophie der Landschaft*”<sup>2</sup>, artigo publicado em 1913, aponta:

Por natureza, entendemos a conexão infinita das coisas, o nascimento e a destruição ininterruptos das formas, a unidade fluente dos acontecimentos, que se expressa na continuidade da existência temporal e espacial. [...] a natureza não tem pedaços, é a unidade de um todo, e no momento em que algo é recortado dela não é mais inteiramente natureza.<sup>3</sup> (Simmel, 2013: 471, tradução nossa).

Segundo Simmel, a paisagem é precisamente um recorte, uma demarcação, um enquadramento, uma estrutura mental que “vive apenas pelo poder unificador da alma”<sup>4</sup> (2013, 480). Importante também entender que, para Simmel, a concepção de “alma”, em alemão *Seele*, é a forma que o conteúdo lógico-conceitual do pensamento assume para nossa subjetividade. Dentro dessa mesma linha argumentativa, Javier Maderuelo (2015) afirma: “A paisagem não é sinônimo de natureza, tampouco é sinônimo do meio físico que nos rodeia ou no qual nos situamos, mas sim é uma construção, uma elaboração mental que o homem realiza através dos fenômenos das culturas”<sup>5</sup> (Maderuelo, 2015: 12, tradução nossa).

O conceito de paisagem, como o conhecemos, tem sua origem na arte, especialmente na contemplação da arte pictórica. Logo, a paisagem não está num território ou na natureza, mas no olhar de quem a contempla. Para Maderuelo, “é a intencionalidade estética colocada na contemplação a que transforma um lugar em paisagem”<sup>6</sup> (2015: 14, tradução nossa). Outra definição pertinente, é aquela formulada por John Brinkerhoff Jackson, que define a paisagem como “uma porção de terra

2. *Philosophie der Landschaft*, em português Filosofia da Paisagem.

3. Unter Natur verstehen wir den endlosen Zusammenhang der Dinge, das ununterbrochene Gebären und Vernichten von Formen, die flutende Einheit des Geschehens, die sich in der Kontinuität der zeitlichen und räumlichen Existenz ausdrückt. [...] Die Natur hat keine Stücke, sie ist die Einheit eines Ganzen, und dem Augenblick, wo irgendetwas aus ihr herausgestückt wird, ist es nicht mehr ganz und gar Natur (Simmel, 2013: 471).

4. Sie ist ja selbst schon ein geistiges Gebilde, man kann sie nirgends im blossen Äusseren tasten und betreten, sie lebt nur durch die Vereinheitlichungskraft der Seele. (2013: 480).

5. El paisaje no es un sinónimo de naturaleza, ni tampoco lo es del medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de las culturas. (Maderuelo, 2015: 12).

6. Es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje” (2015: 14).

que o olho pode compreender à primeira vista (1984,1 citado em Ângela Prystyon, 2017). Pensando em termos de paisagem cinematográfica, Prystyon argumenta que essas “porções”, “pedaços de terra” que o cinema nos oferece constantemente são enquadramentos que “organizam e modelam nossos modos de compreender, processar e sentir o espaço” (2017: 02). Dessa maneira, os filmes, assim como a pintura, dão formas às nossas percepções espaciais. Contudo, é importante destacar, como observa Prystyon, que a diferença entre o paisagismo cinematográfico e o pictórico não está apenas no movimento, mas na paisagem sonora que o cinema fornece.

Cabe também pensar como se completa nossa percepção de paisagem, já que ela nos é apresentada como pedaços. Barbara Pichler e Andrea Pollach (2006) argumentam que a percepção da paisagem é moldada pelas condições sociais e culturais, o que Martin Lefebvre (2006) define como “territorialidade”. As autoras defendem que as paisagens desencadeiam memórias e sentimentos. A construção de uma realidade através da paisagem cinematográfica é feita por critérios subjetivos e objetivos e depende do que já sabemos e conhecemos e do que nossa própria história individual e coletiva contribui para a interpretação e compreensão do filme.

Nos estudos filmicos, a paisagem está associada à sua função narrativa junto ao personagem, embora possa, por vezes, afastar-se dessa função e operar de modo espetacular. Como argumenta Lefebvre (2006), a paisagem cinematográfica funciona como um cenário que pode ganhar autonomia ou não, dependendo da relação que ela estabelece com a ação dos personagens. Sem desvincular figura de fundo, a autonomização da paisagem no cinema acontece quando essa se desprende da sua função narrativa, quando o espectador se distancia da história e se concentra nas imagens em um ato de contemplação. A paisagem conduz então a momentos de reflexão, especialmente nas transições, nos tempos mortos e quando ela é mostrada com fundo musical. Em alguns gêneros cinematográficos, como o *western* e o *road-movie*, percebemos o protagonismo da paisagem e sua autonomização com maior frequência

Voltando às categorias espaço, lugar e território, que englobam a paisagem, vale ressaltar que, para a Geografia, o espaço é uma extensão física que pode ser percorrida, enquanto a noção de lugar implica a presença humana e está relacionada com as experiências humanas com o meio. Por sua vez, o território tem relação com processos de transformação do espaço geográfico, com delimitações, portanto com relações de poder. Em termos cinematográficos, podemos pensar o espaço como uma espécie de morada dos personagens, ou travessia por onde passarão para cumprir sua jornada. A forma particular com que o cineasta articula a representação fílmica dos espaços a partir das escolhas dos lugares, dos enquadramentos, do ponto de vista, dos movimentos da câmera, do uso da paisagem sonora, da música, das vozes e da montagem, transforma paisagem em um discurso, num enunciado. Para Jens Andermann (2013), a paisagem surge dessa tensão que existe entre espaço e lugar, que também se define na pintura e no cinema pela relação entre forma e fundo: “São, portanto, diferentes modos de articulação entre, por um lado, um corpo e seu aparato sensorial e, por outro, a extensão em que esse corpo avança em busca de aberturas e assentamentos”<sup>7</sup> (Andermann, 2013: 33, tradução nossa).

7. Se trata, pues, de diferentes modos de articulación entre, por una parte, un cuerpo y su aparato sen-

A noção de lugar no cinema está relacionada com a topofilia, as relações afetivas dos personagens com os espaços. Os lugares sublinham o vínculo dos protagonistas com os espaços, por isso carregam significados. Filmes que exploram as potencialidades dos desertos ou ruínas, como em *Nostalgia da Luz*, desestabilizam o conceito de lugar. Esses espaços abertos poderiam ser considerados como não-lugares, especialmente quando confrontados com o espaço sideral. No entanto, como vemos no documentário de Guzmán, o deserto de Atacama é um espaço que sofreu inúmeras territorializações, tendo sido ocupado por diferentes grupos, que imprimiram nele seu território de poder. Através de uma investigação nos estratos do passado deste deserto, Guzmán se aproxima tanto das inscrições de memória dos povos pré-colombianos, quanto da história recente dos desaparecidos políticos durante a ditadura militar de Pinochet. A partir de uma particular investigação na geografia do deserto, *Nostalgia da Luz* nos convida a indagar sobre o passado através de uma paisagem filmica que ultrapassa os limites entre territórios, lugares e espaço, transcendendo mesmo as fronteiras do tempo e do espaço. Uma viagem pela ciência e pela história, mas também uma viagem melancólica pela geografia afetiva do deserto.

## Em busca da luz

No prólogo de abertura do filme *Nostalgia da Luz*, uma sucessão de planos mostra um dispositivo que se move de forma lenta, que logo percebemos ser o mecanismo complexo de um velho telescópio. As imagens são feitas dentro da cúpula de um observatório astronômico e são acompanhadas pelos fortes ruídos das engrenagens que se movem como num relógio gigante. A sequência é interrompida pela inserção do título do filme, que aparece sobre um fundo preto, onde se ouvem ruídos como martelos ou batidas de portas de metal, e é então retomada, com um barulho estrondoso que acompanha a imagem da abertura de uma fresta na cúpula do observatório. Por essa fresta entra uma intensa luz branca que, fazendo uma fusão com a imagem do telescópio, nos lança para o espaço sideral, onde vemos uma sequência de fotografias em preto e branco da superfície da lua. As imagens são acompanhadas por uma música imersiva. Espera-se pela aparição de um astronauta explorando as crateras da crosta lunar, porém a imagem da superfície da lua se dilui na textura da sombra de folhas que se movem numa árvore, e que podem ser vistas através da janela de uma casa antiga. Estamos de volta à terra, mais especificamente no Chile, lugar onde Patricio Guzmán passou sua infância. Voltam as cores e a música é substituída pela paisagem sonora ambiental, com sons de pássaros e do vento. A voz em off do diretor passa a narrar sobre sua paixão pela astronomia, enquanto vemos objetos e móveis antigos, como um guardanapo bordado sobre um prato, um rádio e uma cadeira, vidros de compotas de laranja sobre um fogão a lenha, uma máquina de costura antiga, uma pintura da última ceia sobre a cristaleira. A voz de Patricio Guzmán comenta a cena:

---

sorial y, por otra, la extensión hacia donde avanza este cuerpo en busca de aperturas y de asentamiento (Andermann, 2013: 33).

O velho telescópio alemão, que voltei a ver depois de tantos anos, ainda funciona em Santiago do Chile. A ele devo a minha paixão pela astronomia. Estes objetos, que poderiam ser os mesmos que existiam em minha casa, recordam-me esse momento longínquo em que pensamos que já não somos mais uma criança. Naquela época, o Chile era um refúgio de paz isolado do mundo. Santiago dormia ao pé da Cordilheira, sem qualquer ligação com a terra. Eu adorava histórias de ficção científica, eclipses lunares e olhar para o sol através de um vidro fumê. Aprendi de cor o nome de algumas estrelas e tinha um mapa do céu.<sup>8</sup> (04:03-05:14, tradução nossa).

A voz intimista do narrador evoca lugares distantes, o amor pela ficção científica e pela astronomia, mas também a vida provinciana no Chile. Os objetos e móveis antigos, que aparecem refletidos com as luzes que entram pela janela, remetem a um passado familiar, à lembrança de uma infância intocável. “Naquela época, Chile era um refúgio de paz, isolado do mundo”, diz o diretor. E mais adiante: “o tempo presente era o único tempo que existia”. O tom nostálgico e o olhar saudosista sobre os objetos da infância refletidos na luz poderiam explicar o título do filme? À medida que o filme avança, vemos que a nostalgia transcende as memórias da infância e está também vinculada a um estado melancólico, que poderia ser justificado pelo exílio forçado do diretor, que o obrigou a abandonar seu país após o golpe de Estado de 1973.

Na etimologia da palavra nostalgia, encontramos a combinação dos temos gregos *nóstos* (*vόστος*), que significa regresso à casa e *álgos* (*ἀλγέω*), dor, sofrimento. Em alemão *heimweh*, saudades da casa. A imagem da fachada da singela casa com uma árvore na calçada é escolhida para refletir esse sentimento nostálgico. No entanto, a poeira cósmica (5:40) que invade a imagem nos mostra que as lembranças do narrador não se restringem a um passado idealizado. Ela nos transporta à astronomia, a uma dimensão espacial maior que aquela do espaço onde passou a infância. No desenrolar da narrativa, predominam as nuances melancólicas que essa nostalgia incorpora, com sua respectiva carga crítica e política. Nostalgia, além de significar um desejo de retorno à casa, também pode referir-se a um anseio de reviver eventos ou circunstâncias do passado.<sup>9</sup> A nostalgia compreende uma certa idealização do passado, enquanto a melancolia se refere a um objeto perdido, e por isso tem um sentido mais traumático. Ao anunciar que um “vento revolucionário” invadiu o Chile, ao mesmo tempo que a astronomia encontrou seu “refúgio” no deserto de Atacama, o narrador nos conduz por um caminho melancólico, cuja travessia encontra no deserto rastros da ditadura de Pino-

8. El viejo telescopio alemán, que he vuelto a ver después de tantos años, todavía funciona en Santiago de Chile, a él le debo mi pasión por la astronomía. Estos objetos, que podrían haber sido los mismos que había en mi casa, me recuerdan ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño. En esa época, Chile era un remanso de paz aislado del mundo. Santiago dormía al pie de la Cordillera, sin ninguna conexión con la tierra. Yo amaba los cuentos de ciencia ficción, los eclipses de luna y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado. Aprendí de memoria los nombres de algunas estrellas y tenía un mapa de cielo.

9. Fonte: <https://www.thefreedictionary.com/nostalgia>; <https://logeion.uchicago.edu/vόστος>

chet. Este caminho é percorrido através de uma viagem ao tempo, olhando para um passado próximo, mas também distante, para compreender o presente a partir de uma perspectiva que engloba diferentes temporalidades. Ignacio Del Valle Dávila (2020) propõe pensar que o entrelaçamento de tempos heterogêneos em *Nostalgia da Luz*, como o tempo cósmico com o tempo histórico, pode ser melhor compreendido considerando as reflexões de Walter Benjamin sobre o conceito de anacronismo, como uma maneira de estabelecer relações entre diferentes fragmentos do passado. Por sua vez, as analogias e associações livres que Guzmán costuma fazer, as conexões entre elementos separados, por vezes díspares, ele vincula à noção de constelação de Walter Benjamin, que defende que as ideias estão para o mundo, como as constelações para as estrelas.<sup>10</sup> Do mesmo modo como o desenho de uma constelação se forma a partir de traços entre pontos diferentes, o conjunto de ideias que parecem não possuírem alguma conexão, uma vez relacionadas entre si, dão sentido à narrativa em *Nostalgia da Luz*. Como veremos, Guzmán conecta essas diferentes ideias de forma poética, muitas vezes através do uso de metáforas visuais. Em 2010, em entrevista à pesquisadora Cecilia Ricciarelli, o diretor já expressa sua intenção de utilizar paisagens celestiais e terrestres em seu filme, o primeiro filme da trilogia, para tratar de temas políticos:

[...] Vou usar a astronomia como ponto de partida e como metáfora, como um fio condutor para o conteúdo e a estética do filme. Evocando as últimas descobertas da astronomia – em um país tão periférico como o Chile – quero destacar indiretamente o contraponto entre certos estados da sociedade e certos estados da matéria: energia escura, fascismo, nebulosa, depressão, buraco negro, eclipse, amnésia, etc.<sup>11</sup> (Guzmán, em Ricciarelli 2011: 200, tradução nossa).

Hanna Arendt (2002) relaciona a metáfora a uma forma de pensamento. Ela afirma: “o que liga o pensamento e a poesia é a metáfora. Na filosofia, chama-se de conceito o que na poesia chama-se metáfora. O pensamento extraí do visível seus ‘conceitos’, para dar nome ao invisível.”<sup>12</sup> (1969: 728, trad. nossa). O uso de analogias e de metáfora ajudam a estabelecer um diálogo entre as diferentes temporalidades. Há mesmo um sentido comum a elas: a possibilidade de, através da busca no passado, encontrar respostas que iluminem o presente. Nessa jornada, trazer à luz os vestígios do passado é forma de se reappropriar da história.

10. Les idées sont aux choses ce que les constellations sont aux planètes (Del Valle Dávila, 2020 : 133).

11. [...] Utilizaré la astronomia como punto de partida y como metáfora, como hilo conductor para el contenido y la estética del filme. Evocando los ultimos hallazgos de la astronomía – en un país tan periférico como Chile-, quiero resaltar de manera indirecta el contrapunto entre ciertos estados de la sociedad y ciertos estados de la materia: energía oscura, fascismo, nebulosa, depresión, agujero negro, eclipse, amnesia, etc.

12. Was Denken und Dichten verbindet, ist die Metapher. In der Philosophie nennt man Begriff, was in der Dichtung Metapher heisst. Das Denken schöpf aus dem Sichtbaren seine „Begriffe“, um das Unsichtbare zu bezeichnen. dtb2/Heft XXVI [30], September 1969/728.

## Uma luz que ilumina o passado

Como veremos no decorrer dessa análise, o título *Nostalgia da Luz*<sup>13</sup> permite múltiplas interpretações. A palavra luz, contida no título do filme, refere-se à luz refletida sobre os objetos da casa, mas igualmente à luminosidade do céu sobre o deserto de Atacama, onde as condições atmosféricas permitem aos telescópios observarem o espaço celestial com grande precisão. Neste lugar, caracterizado por uma geografia inóspita, enquanto os astrônomos buscam entender o presente através das leituras que os corpos celestes fornecem do passado, é também olhando para o solo do deserto que se revelam respostas para o presente. Sob o signo da melancolia, e a partir do encontro com os personagens que investigam tanto o solo como o céu de Atacama, Guzmán conjuga histórias que parecem desconectadas, mas que, cada uma a sua maneira, ilumina o presente. O deserto de Atacama é, como comenta o diretor, uma porta de entrada para o passado. Neste deserto, astrônomos e arqueólogos compartem o mesmo território em busca de evidências deste passado. Segundo o arqueólogo Lautaro Núñez (24:57), um dos personagens que dialogam com Guzmán durante o filme, Atacama guarda segredos tanto do passado mais longínquo possível, que é o das estrelas, como também das civilizações pré-colombianas, e de um passado recente, como o dos séculos XIX e XX, com a exploração mineira.

Assim como em filmes anteriores, Guzmán recorre à materialidade como um dos agentes de memória de diferentes passados. Em *Nostalgia da Luz*, a potência mnemônica dos artefatos é demonstrada através de planos detalhes de objetos empoeirados, como as colheres penduradas em uma cabana, que adquirem um ar fantasmagórico ao balançarem com o vento, produzindo melodias ao se tocarem. A materialidade da memória é também demonstrada através da indumentária, como sapatos, casacos rasgados, ou as cruzes encravadas na terra, que atestam a presença humana. Devido ao clima seco do deserto, esses objetos permanecem como vestígios dessa presença, por onde se pode ir mapeando a memória. Kaitlin Murphy (2019) argumenta que a história pode ser reapropriada e até mesmo desafiar as narrativas oficiais, a partir de “mapeamentos de memória” que envolvem a materialidade, as performances, os corpos, as imagens de arquivo. Por mapeamento de memória, ela entende o processo estético de representação dos aspectos afetivos, sensoriais e as camadas entre passado e presente ancoradas em um lugar específico. “O mapeamento de memória funciona para desenvolver mapas afetivos e visuais das relações entre corpos, memórias, experiência vivida e a potência mnemônica dos objetos físicos e espaços.”<sup>14</sup> (Murphy, 2019: 10). Contrapondo a esses micromundos onde se encontram objetos perdidos no meio deserto, Guzmán explora as imagens do universo, soma de espaço e

13. A escolha do título é revelada nos créditos finais do filme. Guzmán se inspirou no livro *Nostalgie de la Lumière: monts et merveilles de l'astrophysique* (1987), do astrofísico, escritor e poeta Michel Cassé.

14. Memory mapping works to develop affective, visual maps of the relations between bodies, memories, lived experience and the mnemonic potency of physical objects and spaces.

tempo, quase vazias de sentido, que se movem na tela desestabilizando a noção de tempo linear, como um tempo que se dirige ao infinito. Essas imagens cósmicas espetaculares e ao mesmo tempo inquietantes são entrecruzadas por aquelas das inscrições rupestres sobre as rochas, nas quais se revelam camadas de distintos tempos históricos. A imersão na paisagem filmica se dá através desse trânsito entre o espaço celestial e o terrestre, por onde o espectador adentra as paisagens misteriosas e desconhecidas do deserto de Atacama para vivenciar uma nova temporalidade. Esses elementos todos vão compondo os pontos que ligam, de forma metafórica, as diferentes constelações de ideias que o filme vai nos apresentando, produzindo uma nova percepção espacial e temporal.

Para ingressar no tema da memória da ditadura, assunto que o diretor persegue obstinadamente em seus filmes, a imersão nas imagens constelares é interrompida pela aparição de imagens de arquivo das ruínas de Chacabuco (31:40), o maior campo de concentração da ditadura de Pinochet. Localizado perto de onde atualmente se encontram os observatórios astronômicos, Chacabuco foi edificado sobre as ruínas de uma mina de exploração de minérios no século XIX, onde trabalharam homens sob condições escravocratas. Ao narrarem suas experiências como prisioneiros nesse campo de concentração, dois testemunhos, Luís Henríquez e Miguel Lawner, mostram como mantiveram o sentido de suas existências a partir da relação que estabeleceram com as estrelas. O céu de Atacama servindo como guia, por onde não encontraram caminhos de fuga, mas mantiveram sua liberdade interior.

Chacabuco, porém, não é o único vestígio da ditadura de Pinochet e dos crimes imputados por seus agentes. Uma mão de mulher que escava a terra seca do deserto com uma pequena pá (46:46) é a primeira aparição de uma das personagens centrais do filme, uma das mulheres de Calama. Essas mulheres revelam que o deserto é também lugar onde se pode traçar cartografias afetivas. Assim como os astrônomos estão em busca dos corpos celestes, através de uma prática espacial que faz escavações do passado em busca corpos dos desaparecidos, essas mulheres buscam seus entes queridos. Dessa maneira, Guzmán nos revela que o deserto de Atacama é também um solo impregnado de um passado violento, onde diferentes grupos, com interesses políticos e econômicos determinados, estabelecem seus territórios e suas relações de poder.

As mulheres de Calama, em suas buscas pelos restos de filhos e parentes desaparecidos, procuram ossos, pedaços, fragmentos que possam mostrar materialmente, que a dor que sentem se refere a algo concreto. O tom melancólico da fala dessas mulheres e a forma como Guzmán as enquadra dentro do deserto, expressa a dimensão do sofrimento que guardam consigo. Do plano fechado da mão que cava inicialmente a terra, surgem planos mais abertos, onde se revela um grupo de mulheres realizando a mesma tarefa, até aparecerem como pequenas figuras na vastidão da paisagem, mostrando o trabalho solitário que realizam, como se procurassem uma agulha no deserto. As imagens panorâmicas intercaladas entre as falas dessas mulheres revelam a imensidão espacial onde estão inseridas. Com esperança obstinada, essas mulheres procuram o objeto perdido, “pedaço de mim”, “metade arrancada de mim”, como diz um dos versos da canção do compositor brasileiro Francisco Buarque de Holanda. Composta em homenagem a Zuzu Angel, estilista brasileira que perdeu seu filho que foi preso, torturado e morto pela ditadura civil-militar

brasileira em 1971, “Pedaço de Mim”<sup>15</sup> fala da dor da perda de um filho referindo-se a uma “metade exilada de mim”. Esse mesmo sentimento que Guzmán possivelmente sente por seu país, desde seu exílio forçado, como uma parte exilada de si. A dor dessas mulheres permanece como uma ferida aberta e encontrar os ossos de seus familiares permite que realizem o luto que lhes foi negado, o que não lhes pouparia da dor, mas arrancaria a incerteza de saber se seus entes foram mesmo mortos ou poderiam ser encontrados vivos. Como argumenta Márcio Seligman-Silva (2008), a ausência do corpo, a impossibilidade da realizar o luto, faz com se perpetue a dor, ainda que, como afirma Georges Didi-Huberman (2021), ao discorrer sobre *Diário do Luto*, de Roland Barthes, “o luto é do mundo, é compartilhável, ele atrai as condolências”, mas a emoção do luto passa, a dor permanece. Para Didi-Huberman, a emotividade do luto é corporal, “pode provocar histeria e gesticulações lacrimosas e, como tal, é redutível a um simples momento de crise (e por isso ela “passa”). Enquanto a dor é espiritual e ontológica (por isso ela “dura”), interrogando a totalidade do ser através de algo como um “grau zero” do corpo e da linguagem conjugados. (2021: 184).

Seligmann-Silva e outros teóricos como Aleida Assmann<sup>16</sup>, que estudam o trauma das ditaduras, afirmam que negar aos parentes a possibilidade de velar os corpos e elaborar a perda do objeto do amor seria como uma segunda morte, deixando as pessoas próximas melancólicas, como vemos nas falas dos familiares, na sequência inicial do filme *O Caso Pinochet*, na qual uma equipe de arqueólogos, coordenada pelo juiz Juan Guzmán, realiza uma busca em uma fossa clandestina. A equipe encontra pequenos fragmentos de ossos humanos, prova de que corpos foram transladados para outro local, com intuito de apagarem as provas dos crimes. Com a mesma tática aplicada nos campos nazistas, a ditadura de Pinochet provocou o extermínio e tentou fazer o desaparecimento total das vítimas. No entanto, embora todo esse aparato para fazer desaparecer os corpos e a insistência em negar os crimes, o Atacama, o deserto mais seco do planeta, guarda resquícios bastante concretos do passado. Resquícios que persistem como prova do extermínio.

## Assim na terra como no céu

As poucas mulheres<sup>17</sup> que aparecem no filme à procura de seus mortos, permanecem no deserto como uma forma de resistência ao negacionismo, contra a amnésia política, em um país

15. “Pedaço de Mim” (1978, LP Chico Buarque) Oh, pedaço de mim, oh, metade afastada de mim, leva o teu olhar, que a saudade é o pior tormento, é pior do que o esquecimento, é pior do que se entrevar. Oh, pedaço de mim, oh, metade exilada de mim, leva os teus sinais, que a saudade dói como um barco, que aos poucos descreve um arco, e evita atracar no cais. Oh, pedaço de mim, oh, metade arrancada de mim; leva o vulto teu, que a saudade é o revés de um parto, a saudade é arrumar o quarto, do filho que já morreu. Oh, pedaço de mim, oh, metade amputada de mim, leva o que há de ti, que a saudade dói latejada, é assim como uma fisgada, no membro que já perdi. Oh, pedaço de mim, oh, metade adorada de mim, lava os olhos meus, que a saudade é o pior castigo, e eu não quero levar comigo, a mortalha do amor, Adeus (a Deus).

16. Assmann indica como a memória cultural tem seu núcleo antropológico na memoração dos mortos. Segundo tabu universal, estes devem ser sepultados e levados ao repouso; caso contrário, vão incomodar o mundo dos vivos.

17. As mulheres de Calama, encerraram suas buscas no deserto em 2002.

onde o pacto de silêncio sobre o passado deixou suas sequelas na sociedade. O Chile vive, desde o golpe, oscilando entre dois polos, em uma sociedade onde convivem aqueles que desejam esquecer para seguir em frente, com os que insistem em lembrar, para que nunca mais se repita a tragédia política instaurada pelo regime militar.

O filme nos revela que essas mulheres que vagueiam no deserto olham para o solo em busca da mesma matéria com que são feitas as estrelas, o cálcio. Dessa maneira, Guzmán conecta a busca das mulheres com a busca dos astrônomos e mostra como o cosmo e a terra estão relacionados: enquanto os astrônomos investigam o passado rastreando as estrelas, elas investigam rastreando o solo. Entretanto, como observa o astrônomo Gaspar Galaz (48:20), depois de cada noite de observação buscando respostas no passado, “podemos dormir tranquilos”, enquanto essas mulheres, sem encontrarem o paradeiro de seus familiares, nunca poderão dormir tranquilas. Galaz compara a busca delas na imensidão do deserto com a hipotética busca por alguém no espaço celeste. A imagem de um aglomerado de galáxias no firmamento (50:54) ilustra a angustiante impossibilidade dessa hipótese. Como num caleidoscópio, os corpos celestes se movimentam e se aproximam do observador. Com a distância focal, o espaço se torna cada vez mais infinito.

No observatório Alma, o astrônomo George Preston mostra através de um gráfico no computador o espectro digital de uma estrela, constatando a presença de cálcio (1:04:03). Guzmán explora esteticamente as imagens estelares para demonstrar que, como afirmam os astrônomos, somos feitos da mesma matéria que se encontra em todas as partes do universo. O cálcio que está em nossos ossos é o mesmo do Big Bang, na origem e no fim a mesma substância. Como na imagem mística do ouroboros, a noção de ciclo de nascimento e morte, de eterno retorno é cotejada. Para traduzir em imagens esses conceitos, explorando a materialidade, a montagem intercala imagens das crateras na superfície da lua, com as imagens porosas de ossos humanos. Os planos detalhes não permitem distinguir exatamente qual matéria está sendo observada. Através da fusão da imagem da superfície de um planeta com a superfície de um crânio, ambos cortados ao meio e nas mesmas macro-proporções, por alguns momentos duvidamos se estamos vendo ossos ou corpos celestes, até que um movimento descendente da câmera revela as cavidades oculares de um crânio. Esses momentos de fusões que, a partir das imagens do universo geram uma imagem filmica única, funcionam como tempos mortos, e se prestam à reflexão. Conforme argumenta Galaz (14:35), o que os astrônomos tentam responder em sua investigação do universo, é de onde viemos e para onde vamos, uma pergunta fundamental que também contém um aspecto religioso. De uma busca puramente imanente, surge uma pergunta metafísica, transcendente, sobre a nossa origem e o nosso fim. As imagens filmicas convidam o espectador a essas reflexões, conduzidas pelo tom melancólico do narrador. A melancolia de quem não quer esquecer que os ossos encontrados no deserto são os das vítimas da ditadura, como mostram as imagens de arquivo (01:07:53) de um vídeo das escavações na *Fosa Común de Pisagua*, onde em 1990 foram encontrados 21 corpos de presos políticos desparecidos que foram fuzilados<sup>18</sup> e aí enterrados. Como afirma o

18. O sal do deserto preservou os corpos, que foram encontrados com as roupas, as gravatas e as vendas

arqueólogo Núñez (01:07:30), recordar a esses desparecidos é uma obrigação ética, “é impossível esquecer os nossos mortos, é necessário mantê-los na memória”, até que se descubram, como comenta o narrador, a que almas pertenceram os ossos dos desaparecidos que ainda esperam dentro de caixas para serem identificados (01:14:50). As imagens explícitas dos corpos mumificados são sucedidas por fotografias em preto e branco das mulheres de Calama, que aparecem mais jovens que no filme, mostrando que sua luta é histórica e persiste através dos anos. São fotos de seus encontros e manifestações de protestos, onde carregam as fotografias de seus parentes em seus corpos, corporificando a memória em suas buscas solitárias pelo deserto. No vídeo das escavações que inicia essa sequência, apenas escutamos o vento que sopra no deserto, enquanto que as fotografias mostradas são acompanhadas por uma melodia suave e saltitante tocada ao piano, que entretanto termina em acorde dominante, sem resolução harmônica, não solucionando as tensões, assim como na vida dessas mulheres. Em suspensão, esse acorde dominante desemboca novamente no silêncio. As mulheres que vimos buscar a seus familiares durante o filme reaparecem em grupo, segurando suas pás, mirando fixamente para a câmera. Essa adoção de procedimento cênico, que parte de uma certa leveza à dureza dos olhares fixos das mulheres, gera um estranhamento brechtiano: elas nos indagam, enquanto o vento move suas roupas. O vento é assim, no plano sonoro, o elemento de transição entre o passado e o presente. Ele é onipresente na imagem da escavação dos corpos e nas das mulheres que permanecem com o trabalho de busca dos fragmentos dos ossos.

## Melancolia como potência

Em *Geografias Afetivas* (2019), Irene Depetrис analisa como certos filmes, entre eles *Nostalgia da Luz*, utilizam os espaços abertos como um “contra monumento”, como propõe Andermann. Esses filmes são capazes de proporcionar novos sentidos sobre o passado, e neles “o trabalho de luto se espacializa e uma noção ativa de afeto melancólico permite pensar formas de ‘estar junto’ na perda”<sup>19</sup> (Depetriss, 2019: 21, trad. nossa). Realizando intervenções espaciais como forma de pensar politicamente o presente, segundo Depetriss, nesses filmes encontramos uma espécie de “comunidade de melancólicos”, que introduz uma dimensão afetiva, a partir da qual se pode elaborar um discurso de memória que interroga a sociedade em sua totalidade, estabelecendo um vínculo entre passado e presente (p. 158). A melancolia aqui é entendida, de acordo com Jonathan Flatley (208), como potência e não como estado de paralisia depressiva. Uma vez que a experiência estética situa os indivíduos em uma experiência coletiva, nesse estado melancólico há um desejo de transformação, uma necessidade de rescrever a história. Proponho, a partir disso, pensarmos em conceitos como luto e melancolia e como a dimensão estética das paisagens melancólicas interferem no sujeito espectador, a partir da imersão nas paisagens.

---

nos olhos com as quais foram fuzilados. Informações no link: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/fosa-pisagua>.

19. (...) el trabajo del duelo se espacializa y una noción activa de afecto melancólico permite pensar formas de “estar juntos” en la pérdida.

Desde a Grécia antiga, a melancolia é considerada um estado de ânimo que afeta artistas, escritores e intelectuais, contribuindo para os processos de criação. Ao sujeito melancólico é atribuído uma certa genialidade. A literatura,<sup>20</sup> especialmente do século XIX, está repleta de personagens melancólicos, e o período do Romantismo na música se consolida a partir de poetas como Heinrich Heine (1797-1856), cujos poemas expressam aflições da alma e estranhamento de estar no mundo. Grande parte de sua poesia foi musicada por compositores do período romântico, como Robert Schumann, Franz Schubert, Johannes Brahms, e até mesmo Richard Wagner. As ideias do Romantismo se mostram também na pintura desse período, no qual a paisagem ganha grande protagonismo, com personagens solitários que contemplam a natureza. No cinema moderno, a paisagem também ganha importância a partir do Neorealismo italiano, onde os personagens atuam numa paisagem que os define socialmente. Há também paisagens que procuram demonstrar o estado da alma, em alemão *Seelenlandschaft*, como nos filmes de Antonioni e Tarkovsky e paisagens por onde os personagens passam por uma transformação, como no cinema de Angelopoulos. André Gardies (1999) criou categorias como *paysage-fond*, *paysage-exposant*, *paysage-contrepoin*, *paysage catalyse*, *paysage drame* e *paysage-expression* para definir a função da paisagem nos filmes narrativos. A partir dessas classificações, as paisagens exercem as funções de cenário, espetáculo, contraponto, catarse, dramática e osmótica, traduzindo as paisagens interiores dos personagens. *Nostalgia da Luz*, como documentário que procura articular as relações de espaço, afetividade e política, engendra uma paisagem filmica que faz confrontar estética e política, reproduzindo uma paisagem melancólica que, ao mesmo tempo que expressa a dor e o vazio da perda, se afirma como potência, como desejo de renovação, ao contrário da teoria freudiana da psicanálise, que vê a melancolia como um estado paralisante, como uma doença da alma.

No início do século XX, Freud rompeu com a tradição de associar a melancolia à sensibilidade artística, e passou a analisá-la como uma das fases de uma das doenças mentais chamada na psiquiatria de psicose maníaco-depressiva, hoje com o nome de distúrbio bipolar.

Em seu famoso artigo *Luto e Melancolia* (1917), descreve a melancolia como forma patológica do luto, porque nesta inexiste a possibilidade de elaboração da perda de um objeto de amor, como no luto. Na melancolia, a perda é do próprio sujeito. Entretanto, o valor da melancolia como potência artística, que sempre existiu no pensamento ocidental, se manteve através da filosofia de Walter Benjamin<sup>21</sup>. O filósofo associa a melancolia ao desencanto, a um desajuste social, fruto da modernidade, que rompeu com as formas comunitárias de pertencimento a partir do capitalismo industrial, consolidado no século XIX, durante a segunda fase da Revolução Industrial. Esse sujeito desajustado socialmente ele analisa através da figura do poeta Baudelaire, que se coloca como *flâneur* e crítico no meio da multidão a que se mistura, sem a ela pertencer. Maria Rita Kehl (210), num artigo que analisa a relação entre melancolia e fatalidade em

20. O movimento *Sturm und Drang* está na origem do Romantismo e tem como principais referências Os Sofrimentos do Jovem Werther (1774) e Fausto (1775), de Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832).

21. A melancolia é tema recorrente na obra de Walter Benjamin, desde sua tese de doutorado *Origem do Drama Barroco* (1925) até seus últimos textos *Teses Sobre o Conceito de História* (1940).

Walter Benjamin, afirma que esse desajuste estaria na origem de todas as formas anteriores de melancolia, como expressão do mal estar na cultura ocidental. Ela argumenta que, em Baudelaire, o objeto da melancolia seria um “objeto perdido”, tal como Freud descreveria a melancolia no século seguinte. Porém, o “objeto perdido” de Freud estaria relacionado a um objeto que se perdeu na infância, nos laços familiares, enquanto que em Baudelaire, trata-se de um objeto perdido na vida pública, em consequência da impossibilidade de viver experiências (*Erfahrungen*) em detrimento de vivências (*Erlebnisse*) que a sociedade moderna oferece.

A experiência, como aquela vivida por Patricio Guzmán antes do golpe que o levou ao exílio, faz com que retorne constantemente a seu país em busca de um “objeto perdido”, no caso o projeto político-social de Salvador Allende junto à Unidade Popular. Desde então, o que caracteriza seus documentários é um estado melancólico com potência transformadora, que procura manter viva a memória desse momento de efervescência e utopia política. Nesse movimento de ir e vir ao país de origem, o diretor reascende a memória de um passado que se pretende esquecido, para participar no processo de reparação histórica, que através da arte encontra seu caminho para ressignificar o passado e estabelecer sua relação com o presente. Como argumentam Rafael Mc Namara e Natalia Tecceta (2015), em *Nostalgia da Luz* são as mulheres, com seus corpos itinerantes pelo deserto, que oferecem essa resistência ao esquecimento: “*Nostalgia da luz* propõe uma conjunção de corpo e memória através de um processo de melancolização que, longe de ser paralisante, funciona como ativação da máquina da memória e interrupção das engrenagens do esquecimento, como invenção de estratégias políticas face à impunidade e à falta de reparação.”<sup>22</sup> (2015: 142 , tradução nossa).

Por meio da imersão em paisagens constelares, a itinerância dessas mulheres pelo deserto se entrelaça com a itinerância pelas estrelas. Essas imagens cósmicas, mesmo sendo de extrema beleza, produzem um estado angustiante, melancolizante, diante dos mistérios do universo. A escolha por uma estética melancólica está longe de ser uma escolha pela simples contemplação, sem qualquer interesse além da própria apreciação. Ela reivindica uma participação do espectador. Angela Prysthon (2020), em sua pesquisa sobre paisagem e espaço visual na cultura audiovisual, aponta alguns autores que defendem uma “estética da melancolia”, como Laura Marks (2002) e Jacky Bowring (2016), onde a noção de melancolia reivindica um engajamento emocional a partir da experiência estética, em vez do estado paralisante da melancolia, ou o caráter desinteressado da apreciação estética kantiana (Prysthon, 2020: 187). Para Bowring, por exemplo, a relação da melancolia com a paisagem parte do estado de contemplação. Segundo ela, a própria paisagem reflete a melancolia,

Se a paisagem é um espelho, um teatro, um texto ou uma continuidade perfeita com seus habitantes, é o lugar do qual extraímos significado, sentimento; é a

22. Nostalgia de la luz propone una conjunción de cuerpo y memoria a través de un proceso de melancolización que, lejos de ser paralizante, funciona como activación de la máquina del recuerdo e interrupción de los engranajes del olvido, como invención de estrategias políticas frente a la impunidad y la falta de reparación.

armadura da existência, o domínio em que o lugar e a cultura coexistem e onde o eu habita. (...) No interior deste terreno amplo e impregnado de significado, a paisagem mantém dentro de si o habitat natural da melancolia, como local de lugares de contemplação, memória, morte, tristeza<sup>23</sup> (Bowring, 2016, citada em Prysthon 2020: 187-188).

Guzmán então nos chama a entrar nesse terreno, onde a paisagem fílmica expressa o estado melancólico de seus personagens, para que escavemos dentro de nós mesmos camadas do passado que nos façam recordar que o processo de reparação ainda precisa percorrer caminhos. As mulheres de Calama nos mostram que a luta política não acabou. Com elas podemos nos envolver emocionalmente e realizar uma itinerância pelo deserto, uma espécie de viagem pelas paisagens que o filme nos oferece, esse mundo construído. Deste modo, junto dessas mulheres que permanecem no deserto, podemos construir um significado novo para o tempo presente.

## Reflexões finais

Como propõe Giulana Bruno (2018), o cinema nos convida a realizar deslocamentos, a nos envolver emocionalmente e a fazer uma viagem espacial e temporal, por seus espaços e mundos produzidos pelo filme. Através de imagens poéticas e uso de metáforas, o cinema de Guzmán nos leva a essa viagem. E as metáforas são muitas vezes articuladas pela simples escolha dos personagens, como Miguel Lawner e sua esposa Anita que, para o diretor, são como a metáfora do Chile. Eles representam a memória e o esquecimento. Enquanto Miguel guarda na memória as relações espaciais exatas dos campos de concentração chilenos por onde passou, pois fazia desenhos desses espaços para deixar como testemunho de sua vivência, sua esposa Anita, acometida pela doença do Alzheimer, de nada se recorda. Ela vive em algum lugar ausente. Como diz Guzmán no final do filme, “acredito que a memória tem uma força gravitacional: ela sempre nos atrai. Aqueles que têm memória são capazes de viver no frágil tempo presente. Quem não a tem, vive em lugar nenhum.”<sup>24</sup>

Voltando à canção *Pedaço de Mim*, de Chico Buarque, num dos versos, o poeta diz. “Oh, pedaço de mim, oh metade amputada de mim, leva o que há de ti, que a saudade dói latejada e é assim como uma fisgada, no membro que já perdi”. Podemos pensar que a dor que sentem as mulheres de Calama, é como uma dor latejante por seus seres desaparecidos, pedaços arrancados de si mesmas. Esses pedaços que elas buscam imersas nas paisagens do deserto. Enquanto que, para Guzmán, o objeto perdido talvez seja o país que se perdeu com o golpe de 1973, onde

23. Whether landscape is a mirror, a theatre, a text or a seamless continuity with its inhabitants, it is the place from which we draw meaning, feeling; it is the armature for existence, the realm in which place and culture co-exist, and where the self dwells. (...) Within this expansive and meaning-imbued terrain the landscape holds within it the natural habitat for melancholy, as the locus of places of contemplation, memory, death, sadness". (Bowring, 2016: 4).

24. Creo que la memoria tiene fuerza de gravedad: siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los no que tienen, no viven en ninguna parte. (1:26:55).

um pedaço de si, e de muitos outros, foi arrancado, após aquele 11 de setembro que mudou o curso da história. *Nostalgia da Luz* talvez se refira menos à luz do céu de Atacama, e mais à luz que se apagou com o fim da revolução socialista de Allende e seus adeptos. E essa luz só pode voltar se a memória dos vencidos for resgatada, através de mapeamentos de memória como esse que o filme realiza.

## Bibliografia

- Andermann, Jens. (2012). "Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape" (2012). *Journal of American Cultural Studies: Travesia*, 21:2, 165-187.
- \_\_\_\_\_. (2013). "Reverón: el paisaje evanescente". *Tópicos del Seminario: Revista de Semiótica*, 15(29), 33-52.
- Assmann, A. (2018). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp.
- Arendt, Hanna. (2002). *Denktagebuch: 1950 bis 1973*. Zweiter Band. München, Zürich: Piper, p. 728
- Bruno, Giuliana. (2018) *Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Del Valle-Dávila, Ignacio. (2020) "Le Documentaire selon Guzmán: Entre l'événement et la constellation". In Kabous, M, Del Valle-Dávila, I e Ferrand, E. *Guzmán: el botón de nácar*. Paris : Atlande, 129-182.
- Depetris Chauvin, Irene. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2007)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.
- Didi-Huberman, Georges. (2021). *Povo em lágrimas, povo em armas*. São Paulo: n-1 edições.
- Flatley, Jonathan. (2008). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Freud, Siegmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Gardies, André. (1999). "Le paysage comme moment narratif". In: Mottet, Jean (Org.): *Les paysages du cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 141-153.
- Kehl, Maria Rita. (2010). "A melancolia em Walter Benjamin e em Freud". III Seminário Internacional Politicas de la Memoria. Buenos Aires.
- Lefebvre, Martin. (2006). "Between Setting and Landscape in the Cinema", in *Landscape and Cinema*. New York/London: Routledge, 19-60.
- Maderuelo, Javier. (2015). Paisaje: un término artístico, in Javier Maderuelo (ed.) *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, 11-36.
- Mc Namara, Rafael. y Taccetta, Natalia .(2015). "Temporalidad y melancolía en Nostalgia de la luz "(2010) de Patricio Guzmán. Doc On-line, (17), 128-152. Acesso em outubro de 2023. [http://doc.ubi.pt/17/artigos\\_3.pdf](http://doc.ubi.pt/17/artigos_3.pdf)
- Murphy, Kaitlin. (2019). *Mapping Memory: Visuality, Affect, and Embodied Politics in the Americas*. New York: Fordham University Press.
- Pichler, Barbara. e Pollach, Andrea. (2006) moving landscapes. Einführende Anmerkung zu

- Landschaft und Film. In: Pichler, B.e Pollach, A. (Org.): Moving Landscapes. Landschaft und Film, Wien: SYNEMA, 13-33.
- Prysthon, Angela. (2017). Figuras na Paisagem. Cinema Narrativo e Topofilia. A Cuarta Parede#23, Santiago de Compostela, 1-8.
- Prysthon, A. Castanha, C. (2021) Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual. In Pereira de Sá, S. Amaral, A. Janotti Jr.J.(Orgs.):Territorios Afetivos da Imagem e do Som. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG.
- Ricciarelli, Cecilia. (2011). El cine documental según Patricio Guzmán. Santiago, FIDOCS.
- Santa Clara, Carlos José da Silva. (2009). Melancolia: da antiguidade à modernidade - uma breve análise histórica. Revista Mental, 7(13), 1-11. Acesso em outubro 2023.  
<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/mental/v7n13/v7n13a07.pdf>
- Seligmann -Silva, Márcio. (2008) Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas". In: Psicologia clínica vol.20 no.1, Departamento de Psicologia da PUC-Rio, Rio de Janeiro.
- Simmel, Georg. (2001) 'Philosophie der Landschaft' (1913), in Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd. 12. Frankfurt am Main, 471-482.

**Silvana Marian** (Universidade de Coimbra)

silvana.mariani@gmx.net

Doutoranda em Estudos Artísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra- UC e pesquisadora colaboradora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX- CEIS 20.

# DA PAISAGEM AO TERRITÓRIO: A MONTAGEM NO CINEMA DE PATRICIO GUZMÁN COMO ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO

por Patrícia Cunegundes Guimarães<sup>1</sup>

From landscape to territory:

Montage in Patricio Guzmán's cinema as an element of space transformation

Del paisaje al territorio:

El montaje en el cine de Patricio Guzmán como elemento de transformación del espacio

## Resumo

O artigo analisa os filmes *Nostalgia da luz* (*Nostalgia de la luz*, 2010), *O botão de pérola* (*El botón de nácar*, 2015) e *A cordilheira dos sonhos* (*La cordillera de los sueños*, 2019) do cineasta chileno Patricio Guzmán. Investiga o sentido produzido por estes documentários sobre violência de Estado quando a paisagem é colocada em tensão com arquivos e testemunhos – da ditadura do general Augusto Pinochet (1973-1990), de povos autóctones da Terra do Fogo, de trabalhadores de minas no deserto do Atacama –, argumentando que a paisagem chilena, a partir deste tensionamento com os arquivos e com testemunhos, adquire a condição de território, com todas as disputas de poder e de memória inerentes a ele, deixando de ser mero ornamento ou mero cartão postal. Conclui que o cronotopo poético tecido por Patricio Guzmán pode ser capaz, ainda, de transformar a paisagem em testemunha de camadas de tempo.

**Palavras-chave:** documentário; patricio guzmán; paisagem; arquivo; memória

## Abstract

The article analyzes the films *Nostalgia for Light* (*Nostalgia de la luz*, 2010), *The Pearl Button* (*El botón de nácar*, 2015) and *The Cordillera of Dreams* (*La cordillera de los sueños*,

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: patricia.cunegundes@gmail.com.

2019) by Chilean filmmaker Patricio Guzmán. Investigates the meaning produced by these documentaries about State violence when the landscape is placed in tension with archives and testimonies – of the dictatorship of General Augusto Pinochet (1973-1990), of indigenous peoples of Tierra del Fuego, of mine workers in the Atacama Desert –, arguing that the Chilean landscape, from this tension with archives and testimonies, acquires the condition of territory, with all the disputes over power and memory inherent to it, ceasing to be a mere ornament or mere postcard. It concludes that the poetic chronotope created by Patricio Guzmán may also be capable of transforming the landscape into a witness to layers of time.

**Keywords:** documentar; patricio guzmán; landscape; archive, memory

## Resumen

El artículo analiza las películas *Nostalgia de la Luz* (2010), *El Botón de Nácar* (2015) y *La Cordillera de los Sueños* (2019) del cineasta chileno Patricio Guzmán. Indaga el sentido que producen estos documentales sobre la violencia estatal cuando se pone en tensión el paisaje con los archivos y testimonios –de la dictadura del general Augusto Pinochet, los pueblos autóctones fueguinos, los mineros del desierto de Atacama–, argumentando que el paisaje chileno, a partir de esta tensión con los archivos y los testimonios, adquiere la condición de territorio, con todas las disputas de poder y de memoria que le son inherentes, dejando ser un mero adorno o una mera postal. Concluye que el cronotopo poético tejido por Patricio Guzmán también puede ser capaz de transformar el paisaje en un testigo de capas de tiempo.

**Palabras clave:** documental; patricio guzmán; paisaje; archivo, memoria

Y era tu cara el borde de estos cielos,  
el manto mío de las estrellas.

Al mirar hacia arriba no vi nada  
sino tu permanencia, las pinturas  
de tu rostro, la deriva de tus antepasados  
inundando las altas nubes. Esos  
son los ríos que se abren.

En otro tiempo fuimos encontrados  
y ya vivimos en las primeras células,  
en los abismos de los mares,  
en las primitivas danzas que el asombro  
le ofreció al fuego.

Por eso somos ríos que se abren, brazos, cauces, torrentes arrojados de un agua única y  
primigénia

Nada se diferencia de lo que somos y nada de lo que es está fuera de nosotros.  
Tú resumes las viejas tribus, las cacerías,

los primeros valles sembrados  
y mi sed recoge en ti toda la saga de  
este mundo (...)

Raúl Zurita, *Los nuevos pueblos*

Hace décadas se observó ya que la geografía (...) ofrecía tema a las narrativas latinoamericanas

Tulio Halperin Donghi, *El espejo de la historia: Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*

Parte de pesquisa de doutorado em andamento, o presente artigo tem o objetivo de refletir sobre a construção da memória da violência de Estado perpetrada durante a ditadura chilena (1973-1990) em três documentários do cineasta Patrício Guzmán – *Nostalgia da luz* (*Nostalgia de la luz*, 2010), *O botão de pérola* (*El botón de nácar*, 2015) e *A cordilheira dos sonhos* (*La cordillera de los sueños*, 2019) –, a partir da centralidade da paisagem em tensão com material de arquivo e depoimentos para reivindicar que esse gesto de montagem “constrói” territórios. Adotamos aqui as ideias de Michael Foucault para definir o que entendemos como violência de Estado: aquela praticada para controlar corpos e sistema legal, pela força, e acrescentamos ainda no rol de manifestações de violência perpetradas pelo Estado a financeirização dos direitos sociais, como podemos constatar como um dos resultados das políticas neoliberais implementadas durante o período Pinochet, por exemplo, mas não só no Chile, consolidando um padrão de dominação e acumulação que favoreceu a burguesia, a partir da opressão e da repressão, diretamente relacionadas com as expropriações e a superexploração da classe trabalhadora (Ianni, 2019).

Nos interessa a tensão entre paisagem e arquivo porque é nessa relação que a paisagem passa de algo contemplativo, transcendendo a função de ornamento (Prystyon, 2018), para se transformar em território, espaço proveniente de diferentes processos de subjugação e de disputas de poder. A análise dos três documentários de Guzmán que formam a trilogia se dá em meio a um contexto de disputas de memória, de lutas por reparações históricas e no marco dos 50 anos do golpe militar no Chile. Na trilogia, consideramos que Guzmán elabora uma tecitura poética entre lugares e memória, ao associar o deserto do Atacama, formado também do pó das estrelas e com múltiplos horizontes, o oceano austral repleto de mistérios e a Cordilheira dos Andes à história do Chile. Ele utiliza a singular paisagem do país como fio condutor para tratar não apenas do golpe militar de 11 de setembro de 1973, mas de outros silêncios históricos, como o massacre dos povos originários, e também para compreender o Chile atual, que se debruça, entre outros, sobre o desafio de superar as desilusões na esfera política interna e a ferocidade do capitalismo rentista.

Para Andréa França Martins e Tatiana Siciliano (2018), o gesto cinematográfico de Guzmán expõe o que resta dos presos políticos desaparecidos durante a ditadura Pinochet, de modo que os vestígios possam ser olhados como sobrevivências (2018: 93), e tais vestígios nos

olham, apesar de toda a destruição das coisas, sotterrados, submersos ou incrustados; expõe o solo como casca da história, como planteia Georges Didi-Huberman, em Cascas (2017): “Os solos sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história” (2017: 65-66).

Nos três documentários, a experiência pessoal de Patricio Guzman estáposta e as memórias individuais do cineasta ecoam no espaço monumental da paisagem chilena e no cosmo, como se aterrizzassem num Chile onírico, no tempo da infância – a nostalgia da casa onde cresceu, do país natal, dos sentidos que remetem ao que se desvanece no esquecimento. Uma trilogia em que a memória monumental, didática e melancólica, dirá o acadêmico da Universidad Adalberto Hurtado Fernando Pérez Villalón (2021: 153), em artigo sobre o filme *O outro dia* (*El otro día*, 2012), de Ignácio Agüero, em que sustenta, ainda, que este, ao contrário de Guzmán, mobilizado pela “memória perplexa”, se recusa a ceder ao grande relato, ancorando a memória do trauma histórico “em um exame minucioso da trama da vida urbana cotidiana, definida por pequenos acidentes, encontros, prazeres e perdas”<sup>2</sup> (2021: 154). Para Pablo Corro, professor do Instituto de Estética da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidad Católica de Chile, “a fé vanguardista do anti-humanismo no documentário e o cansaço da revelação ilustrada da história como uma nova política de não-ficção utilizam [...] o espetáculo da natureza como o local onde a voz pessoal, sem julgamento, pode ocupar espaço”<sup>3</sup> (2021: 1).

Patrício Guzmán, que vive fora do Chile desde o fim de 1973, dedica sua obra à história do país natal e a “construir as pegadas, a buscar os elementos visuais do passado”<sup>4</sup> e dos traumas históricos pelos quais passaram os chilenos, pois, segundo ele, historiadores conservadores sempre fizeram uma fábula da história do Chile<sup>5</sup>. Guzmán afirma ser uma tarefa para o “povo soberano” e também para filósofos, historiadores, arqueólogos, geólogos, inclusive astrônomos, definir quais teriam sido os momentos primordiais da história chilena; uma tarefa que não deveria ser trabalho das forças armadas, dos homens de negócios, de bispos ou ainda da classe política<sup>6</sup>. Segundo ele, os cineastas intuem o trabalho de compreender os momentos-chave da história de um país: “Sabemos que filmar a realidade nos aproxima de fatos invisíveis (...). Somos parte de um grupo orgulhoso em legar para amanhã um álbum de imagens que servirá para retificar a falsa história de nossos países” (Guzmán, 2017: 109).

Conforme afirma Ignacio del Valle-Dávila, em artigo publicado recentemente a propósito do prêmio *Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales*, outorgado a Patricio Guzmán, o cineasta é o principal expoente do dever de memória do cinema documental chileno: “Obstinada, persistente, tenaz, sua memória está em um constante trabalho de elaboração para superar o trauma. Guzmán sempre volta ao passado, reinterpretando-o desde o presente”<sup>7</sup>. Mesmo

7. No original: "Obstinada, persistente, tenaz, su memoria está en un constante trabajo de elaboración para sobrelevar el trauma. Guzmán vuelve siempre al pasado, reinterpretándolo desde el presente". Disponível em <https://www.ciperchile.cl/2023/08/28/patricio-guzman-el-deber-de-memoria/?fbclid=IwAR0>

com o reconhecimento deste dever de memória a que o cineasta avocou para si, um certo olhar mais distanciado pelo exílio pode ser objeto de crítica quando ele se refere à falta de memória da sociedade chilena. Pablo Corro considera que o exercício retórico de Guzmán para afirmar que o Chile é um país sem memória é desmontado pelos seus próprios filmes, quando entrevis-tas e imagens de arquivo dizem justamente o contrário: a construção da memória no campo do cinema, das artes, na academia e da própria sociedade chilena existe. Em artigo para a revista *LaFuga* sobre *A cordilheira dos sonhos*, o pesquisador afirma que, em função da posição do cineasta quando afirma “não entender o Chile atual”, há quem sustente que ele seja o documentarista francês do Chile (2021: 2).

É certo que não se pode deixar de levar em consideração a condição de autoexilado de Patricio Guzmán que contribui, de certa forma, para esse olhar “estrangeiro” sobre o próprio país, apesar de que, destaca Pablo Corro em seu artigo, o cineasta é presença constante, influente e celebrada no Chile (2021: 3). É deste lugar, de alguém que decidiu não mais voltar, que ele constrói uma estética e uma narrativa nostálgicas, uma trama em que sua experiência pessoal se confunde com a memória histórica e traumática de seu país, numa espécie de fabulação do pertencimento àquele lugar. A decisão de utilizar a geografia chilena como ponto de partida para discutir a ditadura e o que permanece dela também não viria deste olhar que se tornou estrangeiro ou que se pretende para o estrangeiro, assim como fez Victoria Ocampo no primeiro número da revista *Sur*, ilustrado com uma coleção de cartões postais, uma paisagem dos pampas bonaerenses, uma paisagem andina, um exemplo da zona tropical e uma paisagem austral, o que Jorge Luis Borges considerou um “verdadeiro manual de geografia [...] feito para mostrar a seus amigos europeus, mas era algo engraçado em Buenos Aires (Silvestri, 2011: 297-298)<sup>8</sup>.

## A paisagem geográfica como cronotopo: o deserto

O pó das estrelas se funde com as areias do deserto, cuja falta de umidade preserva a memória de antes da História. A observação das estrelas e dos planetas no límpido céu do deserto do Atacama, que atrai astrônomos do mundo inteiro, é o ponto de partida de Patricio Guzmán em *Nostalgia da luz*, para um trabalho de arqueologia na história da ditadura chilena, cheia de silenciamentos, apagamento de memórias e de ocultações – do extermínio das populações autóctones, da violência contra mineradores no século XIX, dos corpos dos opositores de Augusto Pinochet.

Se Guzmán considera que o oceano Pacífico guarda muitos mistérios e que a cordilheira dos Andes é testemunha de fatos que podem levá-lo a compreender o Chile atual, para ele o deserto do Atacama é a porta para o passado: em seu solo estão os restos de culturas indígenas que não existem mais, de astros, de múmias, dos mineiros de salitre do século e das pessoas assassinadas pelo aparato do Estado durante a ditadura Pinochet. Assim, o cineasta

wAR0NBQJi9Y8dwFR75CpEo04s-IvDgPQh\_7wnx3UT8Hqk9Xao85p6al87yFg

8. No original: “[...] verdadero manual de geografía [...] hecho para mostrar a sus amigos europeos, pero era algo gracioso en Buenos Aires”.

encarna a possibilidade abarcante da paisagem desde uma perspectiva que parece deixar as coisas à disposição do observador externo, tal qual podemos inferir na obra *O Caminhante sob o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich, que traz uma visão denominada pelo teórico da arte estadunidense Norman Bryson de percepção fundante<sup>9</sup>. No entanto, se a pintura de Friedrich pressupõe um “ponto de vista semidivino” em relação à paisagem a sua frente, o cineasta chileno “desce do pedestal” para escavar o deserto, expondo o que este arquivo guarda, à luz do presente.



Figura 1. *Nostalgia da Luz* (Patricio Guzmán, 2010)

9. Norman Bryson é citado oralmente por Jens Andermann na palestra intitulada “Después del paisaje: arte, extractivismo, naturaleza”, durante o curso online “El Dorado: metáforas, mitos, territorios” (abril de 2023). Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=nexSL\\_kKQds&list=PLNjtbneiOkREW4oEtSaJn7LhsaWTaDnEg&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=nexSL_kKQds&list=PLNjtbneiOkREW4oEtSaJn7LhsaWTaDnEg&index=5)

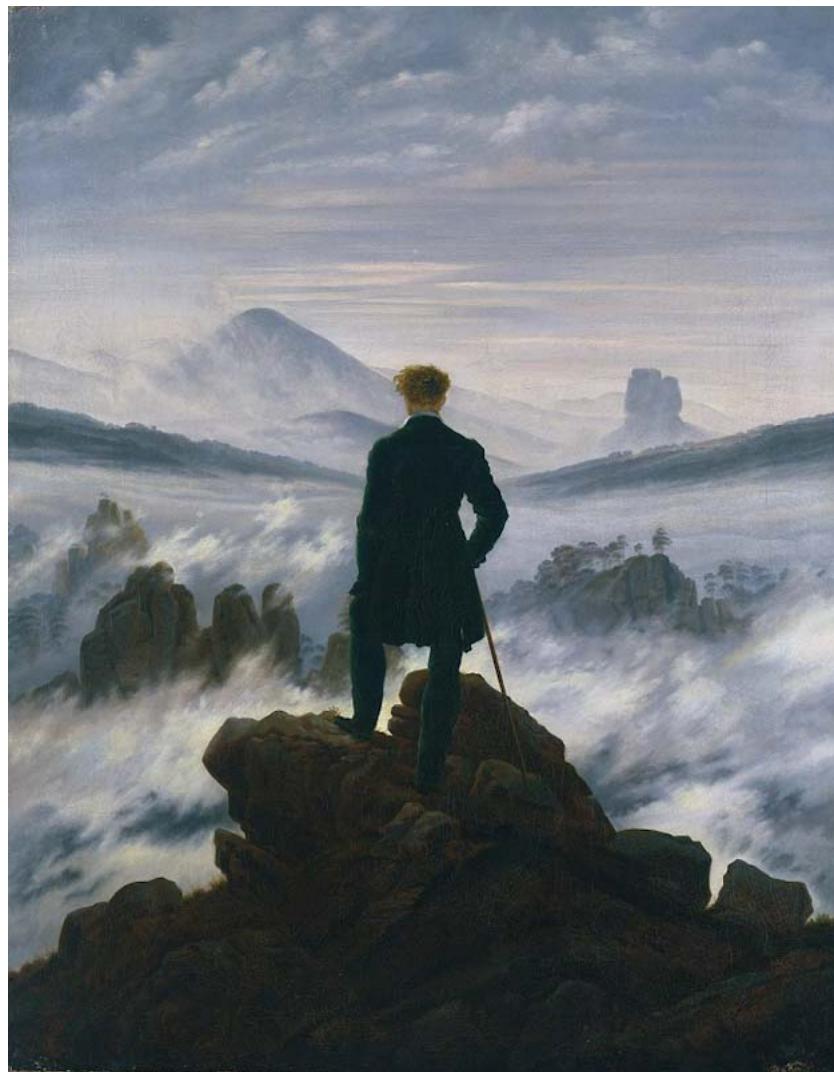


Figura 2. *O Caminhante sob o mar de névoa* (Caspar David Friedrich)

Um dos personagens de *Nostalgia da luz*, o astrônomo Gaspar Galaz, reforça a ideia de que o deserto é mesmo esse *locus* que guarda diversos tempos da memória, já que, conforme as leis da Física, o presente só existe na nossa mente: “O presente não existe. O passado é o principal instrumento dos astrônomos. Somos manipuladores do passado. Estamos acostumados a viver atrasados”. A fala de Galaz, colocada em perspectiva mais ampla, reflete “o que seria a trágica condição dos chilenos”, acostumados, segundo o físico, a viver atrasados e sob a necessidade premente de superar o passado para construir um futuro livre das consequências do período ditatorial (França e Siciliano, 2018: 86).

Lautaro Nuñez, arqueólogo, também personagem de *Nostalgia da Luz*, lamenta a “paralisia” chilena provocada pelo golpe militar, resultado da ignorância sobre o século XIX, sobre as populações marginalizadas que viveram no deserto, como os povos indígenas dizimados ou os mineiros do salitre eliminados pelo governo ao exigirem melhores condições de trabalho. Os arqueólogos têm o passado como material de trabalho, assim como os astrônomos, mostra o Guzmán em *Nostalgia da luz*. Eles sabem ver nos resíduos – seja das estrelas, das ossadas, do espaço celeste, das rochas – informações que podem

ajudar a compreender o passado, o presente e construir novos futuros. Para Georges Didi-Huberman, olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido e é através do olhar arqueológico, diz ele, que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de “seus espaços soterrados e tempos esboroados” (2017: 61).

Os vestígios, os rastros da passagem dos trabalhadores das minas de salitre do século XIX, que viviam em condições análogas à de escravidão, pelo deserto são apresentados em forma de fotografias dos mineiros, de suas ossadas, de seus casebres, de seus utensílios. O que não tinha vocação para se tornar público é devolvido a quem de direito, ao espectador de cinema, ao público, “à comunidade dos cidadãos” do mundo inteiro (Didi-Huberman, 2018: 170). Ao tornar tais fotografias velhas, riscadas e amareladas um bem tornado público, Patricio Guzmán explicita que não é apenas uma questão de reconhecimento dos crimes praticados pelo Estado, mas de conhecer – pela visão – aquilo que jamais havia sido apresentado (França e Siciliano, 2018: 87).

Este deserto, cuja construção como cartão postal passa pelo lugar comum de que a paisagem é a identidade de um país (Silvestri, 2011: 297), está também atravessado por diversas camadas de ocultamento, nos mostra Guzmán a partir do entrelaçamento das longas tomadas do deserto, das fotografias, da narração em *off* e dos depoimentos dos entrevistados: ocultamento das condições de tralhado nas minas de salitre, ocultamento de corpos de opositores do regime de Pinochet. A tomada de ruínas no deserto rasga a paisagem: em Chacabuco, antigas instalações das minas de salitre se converteram em campos de concentração da ditadura militar chilena (1973-1990). Como avalia a historiadora e pesquisadora argentina Irene Depetris-Chauvin (2019), ainda que desprovido de vida, em virtude do grau zero de umidade o deserto está inscrito e sobre inscrito na e pela História. E mesmo com todos os esforços de apagamento dos vestígios das violações de direitos humanos perpetradas durante a ditadura de Augusto Pinochet, ou “com a postura cômoda dos chilenos de enterrar o passado” (como diz o arqueólogo Nuñez em *Nostalgia da Luz*), ele insiste em voltar, como volta a partir do gesto, também arqueológico, de Patricio Guzman, em fazer ver o que se pretendia soterrado.



the biggest concentration camp  
of Pinochet's dictatorship.



Figuras 3 e 4. *Nostalgia da luz* (Patrício Guzmán)

Da escala cósmica e da imensidão dos 105 mil km<sup>2</sup> de área do deserto do Atacama às mulheres de Calama buscando restos de corpos, do cálcio das estrelas ao cálcio dos restos mortais dos desaparecidos políticos que os militares ocultaram duas vezes no deserto<sup>10</sup>, “todas as coisas mantêm um diálogo com todas as coisas”, dirá o poeta chileno Raúl Zurita em *O botão de pérola* (*El botón de nácar*, 2015). A imagem das mulheres cavando o imenso deserto com suas pequenas pás de jardim, num contraponto de dimensões – a dos corpos esparsos na vastidão do deserto –, nos remete à luta desigual pelo direito à verdade, pelo direito à Justiça, pelo direito a enterrar seus mortos.



Figura 5. Nostalgia da Luz (Patricio Guzmán)

Contudo, assim como em Auschwitz-Birkenau, a terra de Atacama também “vomita” restos de talheres, pratos, tigelas, cacos de copos ou garrafas, sapatos, e até pedaços de crânio (Didi-HUberman, 2017: 66). O deserto chileno vomita ossadas em fragmentos que as mulheres de Calama aprenderam a procurar e a identificar em meio a tantas outras temporalidades soterradas no solo. Segundo o geógrafo brasileiro Milton Santos (2004), para analisar a geografia, o espaço, deve-se levar em consideração os diferentes processos históricos e as diferentes temporalidades inscritas na superfície terrestre, ou seja, o espaço é uma acumulação desigual de tempos (Guimarães, 2022: 3).

Enquanto busca o passado para suturar feridas ainda abertas com ferramentas tão rudimentares, em *Nostalgia da luz*, Violeta Berrios, incansável, lamenta que equipamentos tão modernos, que buscam as estrelas (o passado cósmico), não sejam capazes de vasculhar o solo para localizar os corpos dos executados políticos da cidade de Calama. “Somos a lepra do Chile”, diz a Patricio Guzmán, depois de afirmar que elas, as “mulheres de Calama” são um problema para a sociedade, para a Justiça, para os políticos chilenos. Enquanto Violeta recusou a mandíbula de seu companheiro, “eles o levaram inteiro, eu o quero inteiro. Não apenas ele, todos”, Vicky Saavedra, sua companheira de buscas, exercitou o luto e passou pelo rito do sepultamento, quando encontrou o pé de seu irmão, reconhecido pela meia cor de vinho, e também parte de seus dentes, da testa, “totalmente esmigalhada” e “a parte de trás da orelha, com um impacto de bala que saiu”.

O ocultamento dos cadáveres dos mortos e a posterior negação dos fatos, destruição de provas e de documentos, o silêncio das famílias das vítimas, toda essa resistência ao direito à memória e à justiça impede o exercício livre do luto público, que afinal, é o que essas mulheres reivindicam. Judith Butler afirma que o luto público estaria diretamente ligado à indignação e esta, diante da injustiça, possui um enorme potencial político. Devolver, através do cinema, a possibilidade do luto público também teria uma força política na medida em que a tristeza e a indignação pela injustiça saem do âmbito privado ou familiar. A distribuição desigual do luto,

lembra Judith Butler, é uma questão política fundamental porque às “vidas precárias” também deveria ser dado o direito ao luto; são vidas “pertencentes a sujeitos com direitos que devem ser garantidos” e que mostram que uma sociedade é tanto mais democrática se menor for a desigualdade na distribuição do luto público (Butler, 2016: 33; 67).

A dinâmica enunciativa do documentário *Nostalgia da luz*, que inaugura a trilogia analisada neste artigo, que tece as correspondências entre o cálcio das ossadas, aterradas no Atacama, e a substância mineral dos astros após o *big bang*, é sustentada pela descoberta feita por outra personagem do filme, Valentina, filha de desaparecidos políticos criada pelos avós, que trabalha no observatório: ela descobriu que as estrelas e os ossos dos mortos possuem afinidades (França e Siciliano, 2018: 90). Para Irene Depetris-Chauvin, em *Nostalgia da Luz*, a sincronia entre história, geografia e universo físico é reforçada por uma circulação de afetos que se alimenta das histórias particulares de cada um dos entrevistados, além disso, pela qualidade de sintetizar o tempo (pegadas e memória do passado) e espaço (território culturalmente significado), “a paisagem pode ser entendida como um cronótopo, um *locus* onde o tempo se condensou e se concentrou no espaço” (2019: 167).

## A ressonância entre todas as coisas: a água

A água pode simbolizar vida e morte, perda e diluição, mudança. Gaston Bachelard (1997), em referência a Heráclito, diz que o devir das coisas pode ser figurado pela imagem de um rio, cujas águas nunca são as mesmas: tudo passa, ao mesmo tempo em que ela está entre o sólido e o gasoso, entre o que permanece e o que evapora. *O botão de pérola*, segundo filme da trilogia de Patrício Guzmán, começa com um bloco de quartzo de três mil anos que contém em seu interior uma gota de água e que foi encontrado no deserto do Atacama, região mais seca do mundo. E, se como diz Raul Zurita no filme, a água tem memória, nesta gota de água encapsulada no quartzo de milhares de anos permanece a memória de violências, dos sons dos povos aquáticos, da chuva que bate no telhado de zinco da casa da infância.

Em *O botão de pérola*, o que permaneceu ao longo das camadas sobrepostas de tempo foi um botão que deixou rastros tanto para os nativos, como para a identificação dos mortos pela ditadura lançados ao mar (França e Siciliano, 2018: 92). O mar surge como *locus* e *modus operandi* para o ocultamento da vida em todas as ditaduras civis-militares do Cone Sul. O botão foi encontrado durante buscas por corpos de desaparecidos políticos autorizadas pela Justiça chilena no início dos anos 2000 – um mergulhador encontrou um trilho de trem no fundo do mar que continha, além de ferrugem e corais, um botão, que foi a chave para encontrar um desaparecido. Mas, assim como o deserto, o oceano e seus mistérios também guardam diversas temporalidades, e o botão conecta as águas com o início da República: um botão de pérola foi a moeda com a qual o marinheiro inglês Fitz Roy, capitão do navio Beagle, que levava Charles Darwin, pagou aos pais de um adolescente da etnia Yamana para levá-lo à Grã-Bretanha em 1830. O jovem, que se chamava Orundellico, foi “rebatizado” de Jemmy Button, e depois de alguns anos na Europa, voltou para sua terra natal falando duas línguas, mas também nenhuma. “Navegou da idade da pedra até a revolução industrial. Viajou mil anos até o futuro e depois mil anos até

o passado”, diz a voz em off, “sempre didática e orientadora da consciência do público, cujos afetos orienta”<sup>11</sup> (Villalón, 2021: 146).



Figura 6. *O botão de pérola* (Patricio Guzmán)

Ao mergulhar no oceano em busca dos corpos de desaparecidos da ditadura, Guzmán chega ao século XIX, criando novos vestígios para história chilena, preenchendo as lacunas da “ignorância sobre os acontecimentos do século XIX”, como elucida o arqueólogo Lautaro Nuñez, em *Nostalgia da Luz*, para compreender os processos históricos que levaram o Chile ao golpe de 1973 e seus desdobramentos. A voz em off segue:

A partir deste episódio começou o extermínio dos povos do Sul, os mapas de Fitz Roy abriram as portas para os colonos. Durante 150 anos um grupo de homens governou com punhos de ferro um país silencioso. A revolução de Salvador Allende rompeu esse silêncio. [...] Allende começou a devolver aos nativos as terras usurpadas nos séculos anteriores. A liberdade durou pouco (imagens e sons de explosão celeste) [...] Na mesma época a desintegração de uma estrela supernova foi vista por um observatório chileno. [...] A ditadura caiu sobre o Chile e durou 17 anos. Houve 800 prisões em cárceres secretos, com 3.500 funcionários, muitos deles torturadores. Muitos presos foram esquartejados vivos. As mulheres violentadas diante de seus maridos ou filhos. [...] Os drogaram, os degolaram, os encerraram em caixas de 1 metro cúbico. Finalmente a informação que queriam obter, já a conheciam. Se torturava para exterminar. Durante anos, os militares e os civis implicados não disseram onde estavam os detentos. Dawson, a ilha onde morrera centenas de indígenas nas missões católicas, se transformou em um campo de concentração para os ministros de Allende, que foram

deportados desde Santiago. Também em Dawson foram encarcerados e torturados mais de 700 seguidores de Allende que viviam em Punta Arenas, a capital da Patagônia. Eles foram vítimas de uma violência que já conheciam os indígenas.

A “fábula chilena” concebida por historiadores conservadores, na qual nada de ruim havia acontecido no país, não incluía a violência contra os povos indígenas<sup>12</sup>, exterminados, caçados pelos colonizadores, diluídos nas águas da Patagônia e, os poucos sobreviventes, impedidos de navegar pelas autoridades militares, que se fizeram “donas” de seus territórios originários. Para Andréa França e Tatiana Siciliano (2018), Patricio Guzmán restituíu a memória silenciosa dos povos fueguinos autóctones em seu documentário *O botão de pérola*, ao mesmo tempo em que prolongou o trabalho do historiador argentino David Viñas, que analisou o massacre dos indígenas do sul ao estudar a expansão da fronteira entre a Argentina e o Chile, “ao relacionar o massacre desses povos antigos a outros massacres perpetrados em meio à geografia local” (França e Siciliano, 2018: 92).

O gesto de montagem que contrasta a violência das fotografias dos indígenas com as roupas contaminadas trazidas pelos colonizadores, com o tom suave da voz em off que narra as atrocidades cometidas contra os povos originários da Patagônia, pode ser compreendido não apenas como um gesto que restitui a existência e a história daquelas pessoas. Entendemos que, ao fazer com que os fotografados nos encarem, Guzmán permite que eles interroguem o espectador sobre a convivência com o silenciamento e o apagamento que sofreram. Ao encarar a câmera, o fotógrafo e o espectador, os indígenas tentam invadir o futuro, talvez com uma “súplica dirigida aos que virão depois: não me esqueçam quando eu já não estiver mais aqui” (Bucci, 2008: 84).

12. Referência a depoimento de Patricio Guzmán concedido a Michael Fox <https://www.youtube.com/watch?v=4gYm4asc8ug>



Figura 7. *O botão de pérola* (Patricio Guzmán)

Não apenas o botão de pérola, mas também os pedaços de sapato, de orelha ou de um pé são vestígios que podem “ser olhados como aquilo que são – rastros de vidas, sobrevivências. Diante da ausência de corpo (...), resta aos filmes devolverem ao deserto e ao cosmos a carne humana que os constitui” (França e Siciliano, 2018: 93-94). Os botões estão ligados por uma mesma história de extermínio, uma tragédia, como sugere Guzmán, ao narrar que durante a ditadura Pinochet entre 1.200 e 1.400 pessoas foram atiradas ao oceano de helicópteros, entre elas Marta Ugarte, cujo corpo a corrente de Humboldt voltou para a costa em 1976, transformando o oceano em um imenso cemitério. Marta também nos encara na fotografia feita por peritos forenses depois que seu corpo foi retirado do mar. Morreu com os olhos abertos. O que terá visto pela última vez? Quem teria encarado para cobrar a responsabilidade por seu assassinato? Trens atravessam o deserto e margeiam as montanhas em *Nostalgia da luz* e em *A cordilheira dos sonhos*. Em *O botão de pérola*, trilhos de ferro são amarrados ao boneco na simulação realizada com a ajuda do jornalista e escritor Javier Rebolledo, autor de livros sobre violações de direitos humanos durante a ditadura chilena.



Figura 8. O botão de pérola (Patrício Guzmán)



Figura 9. *O botão de pérola* (Patrício Guzmán)

Em *O botão de pérola*, as memórias de infância de Guzmán também estão entrelaçadas às memórias históricas que emergiram do oceano austral, a partir dos depoimentos dos descendentes dos povos aquáticos, das fotografias dos indígenas que fazem parte do acervo de um museu alemão e das demais entrevistas. É a voz em off do poeta Raúl Zurita, que empresta um de seus versos para a epígrafe do filme – “Somos todos riachos da mesma água” –, e que também dedica boa parte de sua obra à memória do golpe de 1973 que derrubou o governo da Unidade Popular, liderado por Salvador Allende, conectando “particularidades muito precisas da história da violência política com paisagens fantásticas e observações dos astros ou do oceano austral” (FISCHER, 2020: 2) que resume esse entrelaçamento:

E vendo o mar, vendo a água, vemos a história inteira, a humanidade inteira. Por um lado são terras maravilhosas, por outro lado são terras que de certa forma estão ensanguentadas com o pior de nós mesmos. [...]. Então essa parte da história associada com a água, o gelo e os vulcões, também está associada com a morte, a matança, o abuso, o genocídio. E é uma parte que se a água tiver memória, também se lembrará disso. Todas as coisas mantêm um diálogo com todas as coisas. Águas, rios, plantas, cachoeiras, desertos, pedras, estrelas. Tudo é uma grande conversa, é olhar-se mutuamente. (Raul Zurita)

Fotos de arquivo mostram os corpos de indígenas da etnia Selk'nam pintados com símbolos enigmáticos que podem ser interpretados como gotas de água ou como constelações celestes. Assim como os astrônomos, os povos aquáticos da Terra do Fogo estabeleceram uma relação entre o cosmos e a água, e fizeram dela uma instância inseparável de vida: para eles, as almas dos ancestrais mortos viravam estrelas. No deserto, onde estão enterrados os corpos dos desaparecidos políticos, as areias têm o cálcio dos corpos celestes.



Figura 10. *O botão de pérola* (Patricio Guzmán)

Para os autores argentinos Aníbal Minnucci e Claudia Speranza, Guzmán, ao explorar este território negado aos povos originários e potencializar as camadas de tempo e de memória contidas no oceano austral com os testemunhos do poeta Raúl Zurita e da descendente Kawésqar Gabriela Pasterito, oferece também a possibilidade de um futuro em que haja justiça para as vítimas do “passado/presentes”, fazendo com que o que foi transmitido, que Minnucci e Speranza chamam de herança,

“seja dinâmica e em constante abertura, e que em cada abertura se transforme em novos exercícios de memória e em novos modos de ver e habitar o território” (Minnucci e Speranza, 2018: 146).

## “Cosmovisão neoliberal”: o que se pode ver pelas gretas da Cordilheira?

Nas reflexões que fez a partir de uma visita a Auschwitz-Birkenau, que resultou no livro *Cascas* (2017), Georges Didi-Huberman considera que a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis e que a arqueologia, não sendo uma técnica para explorar o passado, é, principalmente uma anamnese para compreender o presente. E é a compreensão do presente a partir de eventos passados que move Patricio Guzmán a encontrar fendas na imensa cordilheira que “impede que as ideias passem” e que isola o Chile, ao mesmo tempo em que é testemunha dos eventos traumáticos pelos quais passou o país. “A Cordilheira é como o cosmos, bela, mas assustadora”, afirma o cineasta<sup>13</sup>. Para o professor e crítico de cinema chileno David Vera Meiggs, nota-se pela narração de Guzmán em *A cordilheira dos sonhos*, “que o cineasta encontrou dificuldades para se aprofundar em seu tema: ‘a cordilheira nos oculta algo’, ‘nos mostra uma paisagem na qual não mais me reconheço’ e coisas assim”<sup>14</sup> (2022: 4).

Segundo Guzmán, no Chile, quando o sol nasce, ele precisa escalar montanhas, muros e topos antes de chegar à última pedra da Cordilheira. Lá, a Cordilheira está em todo lugar, mas os chilenos apenas a observam, não a conhecem de fato. “Depois de seguir para o norte, para a saudade da luz, e para o sul, para o botão das pérolas, agora me sinto pronto para explorar seus mistérios, revelações poderosas da história passada e presente do Chile” (Guzmán, 2019)<sup>15</sup>. O cineasta afirma que tem consciência de que *A Cordilheira dos Sonhos* é um documentário “mais conciso” que os outros, no sentido de que a cordilheira é mais inóspita, não se pode falar muito dela, a não ser que se entre nas fendas, nas pedras, nos detalhes. “Mas é um cerro árido; é bonito de se ver, mas não é como o norte, um universo de horizontes, ou como o sul, cheio de mistérios.”<sup>16</sup>



Figura 11. *A cordilheira dos sonhos* (Patricio Guzmán)

As tomadas do drone acima do maciço banhado por nuvens são estonteantes, instantaneamente metafísicos. É como tocar a eternidade, o poder da própria Terra, como se ela pudesse falar, contar algo belo e terrível ao mesmo tempo. A esta visão metafísica, Guzmán une sua voz *off*, lenta, articulada, consciente de cada efeito de sentido, e faz entrevistas com artistas locais, que evocam tanto a montanha e sua presença, quanto a persistência da lesão dos anos Pinochet. *A Cordilheira dos Sonhos* reitera a proposta da trilogia de falar do Chile a partir das fendas nas rochas e nas estrelas, dos escombros do deserto e das manchas no mar; neste filme, é o grande maciço que conserva memórias pessoais e a memória histórica. A cadeia de montanhas que “isola o Chile do resto do subcontinente, ao mesmo tempo em que o protege” é interrogado, percorrido, perscrutado. A imensa cordilheira também sofreu as consequências dos anos do governo Pinochet: grande parte dela pertence à iniciativa privada, reflexo da política neoliberal implementada pelos “Chicago boys” que privatizaram igualmente o sistema de previdência social.

Neste sentido, apesar da premissa de que a cadeia de montanhas é a porta que o fará entender o Chile atual, as discussões sobre as consequências econômicas das políticas de financiarização dos direitos sociais e de privatização de recursos naturais não avançam. Para Vera Meiggs, por exemplo, “a sequência da mina a céu aberto, que é propriedade privada” poderia levar à discussão sobre as questões do extrativismo, “da ameaça aos glaciares e consequente desaparecimento dos vales agrícolas, das alterações climáticas e crises energéticas”, mas esses temas estavam longe “das intenções preconcebidas do cineasta: a sua cordilheira tinha que falar do golpe de estado”<sup>17</sup> (2022: 4).

Nada mais emblemático para entender o Chile dos últimos anos do que a aterrissagem que Guzmán faz na estação de metrô La Moneda lotada – as manifestações de outubro de 2019 que sacodiram o país e que fizeram a população questionar a política econômica com resquícios da ditadura, assim como a Constituição de 1980, ainda em vigor no país, começaram por causa

do aumento da passagem do metrô. Em *A Cordilheira dos Sonhos*, as imagens de resistência da população contra a repressão ditatorial registradas por Pablo Salas parecem um chamado aos “estalidos” de 2019 que o cineasta irá explorar em *Meu País Imaginário* (2022).



Figura 12. *A cordilheira dos sonhos* (Patricio Guzmán)

Aqui, os ventos que atravessam as gretas da Cordilheira levam Guzmán transita por Santiago, expõe as contradições de seu país e confronta sua condição de exilado com quem decidiu permanecer no Chile, o fotógrafo e documentarista Pablo Salas, personagem central de *A cordilheira dos sonhos*, que registra obstinadamente as manifestações políticas e o cotidiano chileno, ao mesmo tempo em que é praticamente um exilado no seu estúdio, cercado de fitas que guardam a memória do Chile. Salas, vivendo em Santiago, e Guzmán, em Paris, compartilham da mesma missão: registrar a memória de seu país. País esse que Patricio Guzmán diz não reconhecer mais e que, apesar dos prédios modernos, da descaracterização arquitetônica, que apaga rastros do passado, é um país em ruínas e que precisa ser reconstruído – o passeio melancólico que o cineasta faz pelo bairro de infância, pela casa em que cresceu, o cemitério de carros e as salas abandonadas do que na década de 1980 foi o laboratório das políticas econômicas que refletem a vida dos chilenos até hoje – privatização da previdência, da saúde, da educação, a cartilha neoliberal que os latino-americanos conhecem muito bem – reforçam essa ideia.



Figura 13. *A cordilheira dos sonhos* (Patricio Guzmán)



Figura 14. *A cordilheira dos sonhos* (Patricio Guzmán)

Os três documentários que compõem a trilogia estão atravessados pelas memórias pessoais e familiares de Patricio Guzmán. Em *A cordilheira dos sonhos*, porém, são apresentados mais explicitamente fragmentos de histórias da sua infância, da juventude, dos anos em que acompanhou o governo da Unidade Popular, a experiência da prisão, a decisão de se autoexilar, a aventura de fazer chegar à Suécia os rolos de filme escondidos por seu tio durante a prisão, a morte de um de seus grandes amigos pela ditadura – “Dizer ‘eu’ não será a primeira palavra de qualquer conversa pela qual o ser humano procura ganhar existência como tal?” (Mbembe, 2017: 210). Uma “etnologia de si mesmo” como modo de construção de um lugar de observação, de elaboração de um outro ponto de vista para observar-se a si mesmo em estado de ruptura, de recorte histórico, ou de memória traumática (Margel, 2017: 176). Pablo Corro questiona certa

abundância do “eu” em Guzmán: em *A cordilheira dos sonhos*, “há muitas expressões do narrador que dispensam esse pronome (eu), mas não, há um inconveniente mecanismo de coerência que insiste no “acredito”, “sinto”. Há quem diga que se trata de uma mania de apropriação do discurso, de uma insegurança incurável de identidade retórica” (2021: 2).

Assim, apesar de estar também apoiado em imagens de arquivo, de testemunhos de pessoas que viveram as mesmas experiências, de jornalistas e escritores que analisam as sequelas da ditadura no Chile pós-transição democrática<sup>18</sup>, a potência de *A Cordilheira dos Sonhos* está nos relatos pessoais do cineasta, como na cena do Estádio Nacional, palco de prisões e torturas, vazio, com a voz em off de Guzmán narrando sua prisão e os acontecimentos violentos que se seguiram à tomada do poder.

O fotógrafo Pablo Salas lamenta, em algum ponto da conversa entre os dois, que os horrores da ditadura não tenham sido registrados: as torturas, as mortes, todas as atrocidades cometidas pelos militares contra os dissidentes e quem mais eles considerassem “inimigos”. O escritor argentino Ricardo Piglia, em artigo intitulado *Una propuesta para el próximo milenio*, questiona, desde “os subúrbios do mundo” e sob a perspectiva da literatura, como narrar o horror. “Como transmitir a experiência do horror e não apenas informar sobre ele?” (2001: 2). Antes de formular estas perguntas, ele afirma que a experiência do puro horror da repressão clandestina, que muitas vezes parece estar além das palavras, talvez defina nosso uso da linguagem e, portanto, o futuro e o significado. Há um ponto extremo, um lugar ao qual parece impossível chegar perto. Como se a linguagem tivesse uma vantagem, como se ela fosse um território com uma fronteira, depois da qual há apenas silêncio. Ele sugere, como resposta, um distanciamento, um deslocamento.

Este distanciamento, este deslocamento que Piglia sugere está, ao nosso entendimento, justamente na decisão estética de Guzmán em entrelaçar as características peculiares da geografia chilena com a história do país, como forma de recuperar a memória dos acontecimentos políticos e sociais do Chile a partir de dois eventos que marcaram a vida de Patrício Guzmán para sempre: a revolução socialista pela via pacífica, com a eleição de Salvador Allende em 1970, que colocou o Chile no centro do mundo, e o golpe executado pelo general Augusto Pinochet, três anos depois, forçando-o a sair do Chile com sua família. Transformar a acidentada geografia chilena, a memória e o cosmos em uma potência libertadora é também fazer desses elementos um problema do futuro e não apenas do passado, lembram França e Siciliano (2018).

## Conclusão

Os três filmes de Guzmán, nesta perspectiva, se colocam igualmente diante da desconfortável e longa interrogação histórica a respeito da vida do Homem e do universo, da vida e da matéria (França e Siciliano, 2018: 94). Ao observar o cosmos e escavar o deserto, ao mergulhar

18. Que para alguns são difíceis de perceber, portanto, é necessário cavar na memória tudo o que tenha vestígios rastro do passado, como as fitas do estúdio de Pablo Salas ou os recantos inacessíveis da cordilheira.

no oceano e mirar pelas frestas da cordilheira, Guzmán faz emergir não só sobrevivências e temporalidades diversas como restitui à enunciação terrível do desaparecimento a fala cosmológica de modos de existência outros.

Os mecanismos cinematográficos de aproximação da paisagem atravessados “pelo eu, pelas vozes dos entrevistados e pelos corpos” (D’Alessandro, 2022: 752) e tensionados por arquivos, o cineasta apresenta questões não apenas de ordem histórica, mas também ética e estética, constituindo a paisagem como território de disputas políticas, de memória, mas também de resistência. Constitui também a paisagem como arquivo, como matéria arqueológica de um cinema que se propõe a conectar passados para refletir sobre futuros possíveis, apesar da frágil condição da memória chilena.

## Referências

- Aliaga, Cristian (2020). *Reuëmn. Poesía de mujeres Mapuche, Selk’nam y Yamana*. Rada Tilly: Espacio Hudson.
- Bachelard, Gaston (1997). *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bucci, Eugênio (2008). *Álbum de família – Meu pai, meus irmãos e o tempo*. In: Mammi, Lourenço e Moritz Schwarcz, Lilia. *8x Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 69-88.
- Butler, Judith (2016). *Quadros de guerra. Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Corro, Pablo (2021). *La cordillera de los sueños*. laFuga, 25. Disponível em <https://lafuga.cl/la-cordillera-de-los-suenos/1059>. Acesso em 09 de novembro de 2023
- D’alejandro, Natalia (2022). *Entre macropaisajes y microespacios: Reflexiones sobre la trilogía subjetiva de Patricio Guzmán*. Latin American Research Review, 57, 741-752.
- Depetris-Chauvin, Irene (2019). *Geografías afectivas Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons.
- Didi-Huberman, Georges (2017). *Cascas*. São Paulo: Editora 34.  
\_\_\_\_\_(2018). *Remontagens do tempo sofrido. O olho da História II*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DONGHI, Túlio Halperin (1987). *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: E. Sudamericana.
- Fischer, María Luisa (2020). *Patricio Guzmán y Raúl Zurita: la poesía del documental*. Delaware Review of Latin American Studies/Primavera-Spring.
- França, Andréa e Siciliano, Tatiana (2018). *Quando o cosmos é carne: a montagem por correspondência de Guzmán*. In: França, Andréa; Siciliano, Tatiana; e Machado, Patrícia. *Imagens em disputa – cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Guimarães, Patrícia (2022). *El suelo como cáscara de la Historia en el cine de Paz Encina*. XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Disponível em: <http://conti.derhuman>.

- jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa\_29/guimaraes\_mesa\_29.pdf.
- Guzmán, Patricio (2017). *Filmar o que não se vê – um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc/SP.
- Ianni, Octavio. A ditadura do grande capital. São Paulo: Expressão Popular, 2019.
- Lira, Larissa Alves de (2013). *O Mediterrâneo de Vidal de La Blache*. São Paulo: Alameda.
- Margel, Serge (2017). *Arqueologia do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Belo Horizonte: Relicário Edições.
- Mbembe, Achille (2017). *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona.
- Meiggs, Vera David (2022). *La Cordillera de los sueños*. Primer Plano, 17 março de 2022. <https://www.revistaprimerplano.cl/la-cordillera-de-los-suenos/>. Acesso em 09 de novembro de 2023.
- Minnucci, Aníbal e Speranza, Claudia C. (2018). *Habitar, narrar y dimensionar el territorio desde el lenguaje audiovisual: lo experimental, lo poético y las Construcciones de la memoria colectiva sobre el sur de Sudamérica*. In: La Escalera nº 28. Disponível em <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/720>. Acesso em 23 de janeiro de 2022.
- Piglia, Ricardo (2013). *Una propuesta para el próximo milenio*. Cuadernos LIRICO [En línea], 9 | 2013. Disponível em <http://journals.openedition.org/lirico/1101>. Acesso em 03 de fevereiro de 2021.
- Prysthon, Angela (2018). *Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno*. Galáxia (São Paulo, online) nº 39, p. 53-71. Disponível em <https://www.scielo.br/j/gal/a/jz5kX4YHYDXhX7y9HyKG4PB/?lang=pt>. Acesso em 18 de dezembro de 2021.
- Santos, Milton (2004). *A natureza do espaço: Técnica e Tempo*. São Paulo: Edusp.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Silvestri, Graciela (2011). *El lugar común*. Buenos Aires: Edhasa.
- Valle-Dávila, Ignácio (2023). *Patricio Guzmán: un Premio Nacional al deber de memoria*. Centro de Investigación Periodística. Disponível em [https://www.ciperchile.cl/2023/08/28/patricio-guzman-el-deber-de-memoria/?fbclid=IwAR0NBQJi9Y8dwFR75CpEo04s-IvDg-POh\\_7wnx3UT8Hqk9Xao85p6al87yFg](https://www.ciperchile.cl/2023/08/28/patricio-guzman-el-deber-de-memoria/?fbclid=IwAR0NBQJi9Y8dwFR75CpEo04s-IvDg-POh_7wnx3UT8Hqk9Xao85p6al87yFg). Acesso em 28 de agosto de 2023.
- Villalón, Fernando Pérez (2021). *Mirada, memoria e imagen en El otro día, de Ignacio Agüero*. AISTHESIS Nº 69: 131-156. Disponível em <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n69/0718-7181-aisthesis-69-0131.pdf>. Acesso em 09 de novembro de 2023.

## Filmografia

- Nostalgia da luz* (*Nostalgia de la luz*. Patricio Guzmán, França, Alemanha, Suíça, Espanha, 2010)
- O botão de pérola* (*El botón de nácar*. Patricio Guzman, França, Chile, Espanha, 2015)
- A cordilheira dos sonhos* (*La cordillera de los sueños*. Patricio Guzmán, França, Chile, 2019)
- Meu País Imaginário* (*Mi país imaginário*. Patricio Guzmán, França, Chile, 2022)

**Patrícia Cunegundes Guimarães (UnB)**

patricia.cunegundes@gmail.com

Doutoranda em Comunicação na PUC-Rio. Mestra em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Integrante do grupo de pesquisa IMADIS - Laboratório de Pesquisa de Imagens em Disputa no Cinema e Audiovisual/CNPq. Bolsista Capes-Print, com doutorado sanduíche no programa de pós-graduação da Facultad de Filosofia y Letras da Universidad de Buenos Aires (março a agosto/2023).

# TRES REFLEXIONES ALREDEDOR DE LA CORDILLERA DE LOS SUEÑOS (PATRICIO GUZMÁN, 2019)

POR PABLO BOIDO

## I. Desplazarse y entrar en el territorio del recuerdo

*L*a *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 se 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 quienes habitan ese lugar y deciden dialogar con ella.

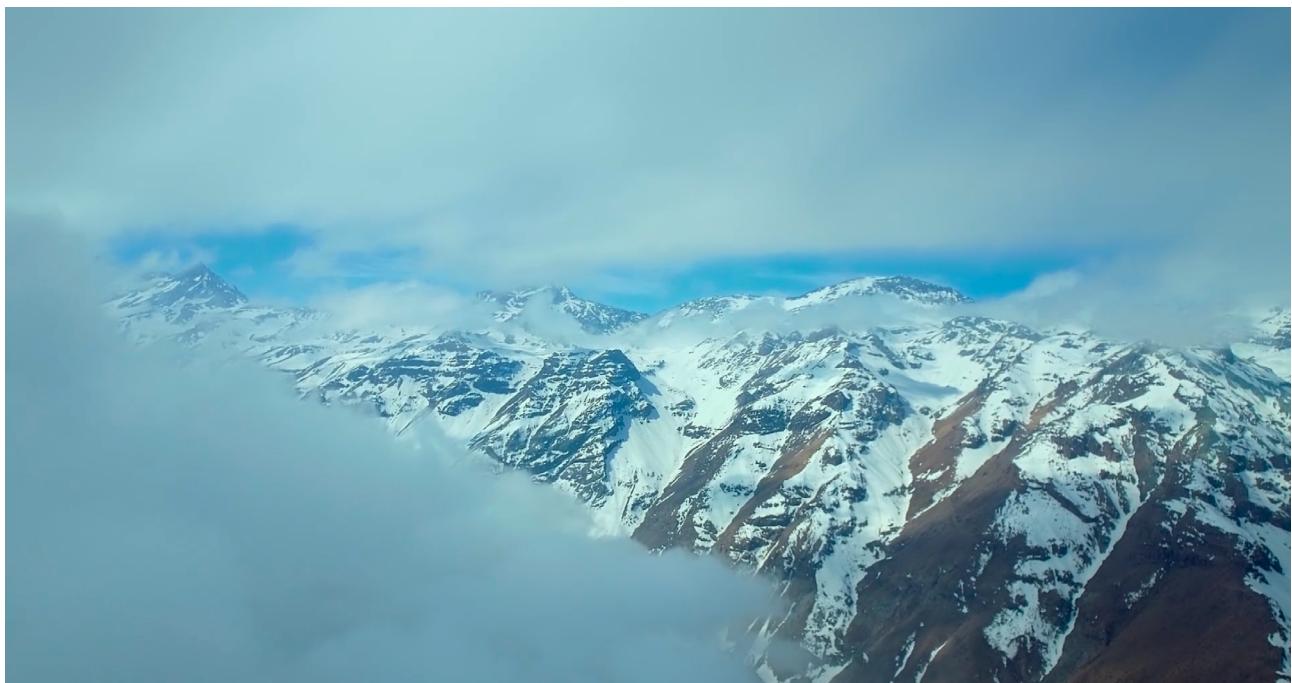


Imagen 1. *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019).

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 tandem 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup> 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.



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 como 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.

## 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.

# LA OBSTINADA JUVENTUD

POR JAVIER ZORO

**Crítica de Chile, la memoria obstinada (Guzmán, 1997)**

“Si el encuentro con el cine no se produce en la escuela, hay muchos niños para quienes es muy probable que no se produzca jamás”.

Alain Bergalá

## 1997: Un punto intermedio entre el presente y 1973

Mi película preferida de Patricio Guzmán es *Chile, la memoria obstinada* (1997). Quizás porque es más chica, menos grandilocuente y abarcadora que la trilogía cósmica, menos monumental y épica que *La batalla de Chile*. Retrata un viaje del director al Chile noventero para reencontrarse, por un lado, con algunos de los personajes -anónimos en su mayoría- que aparecían en *La batalla de Chile*, así como con escolares y universitarios, que veían ese mismo documental por primera vez. Nunca se había mostrado en cines ni televisión en Chile, su circulación había sido clandestina, sobre todo a través de dvds piratas. El estreno de *La memoria obstinada* ocurrió casi 25 años después del golpe, es decir, la mitad del tiempo que ha pasado al día de hoy que conmemoramos 50 años. Yo tenía poco más de diez años por esa época, estaba en el colegio, era deportista y no me interesaba la política. Recuerdo mi entusiasmo por Chile clasificando al mundial de Francia 98 y por el Chino Ríos siendo top 1 del tenis mundial. No sé qué habría contestado si me preguntaban quién era Salvador Allende o Augusto Pinochet. Seguramente algo de lo cual hoy me avergonzaría.

## El comienzo de la memoria obstinada, una y otra vez

Hace siete años estoy encargado de dar talleres sobre Patricio Guzmán y Raúl Ruiz a lo largo de Chile, en un programa del Ministerio de las Culturas para fomentar la educación artística. He viajado literalmente de Arica a Magallanes, encontrándome con cientos de profesores y estudiantes. No sé cuántas veces mostré la secuencia inicial de *La memoria obstinada*. Es la

historia de Juan, un escolta de Allende, un señor risueño, bigotudo y un poco calvo, que cuenta que el 11 de septiembre de 1973 tenía hora para casarse, pero tuvo que llamar a su futura esposa (“una bellísima mujer”) porque estaban viviendo “una situación combativa” en La Moneda. Parece novelesco, inverosímil. El núcleo de la secuencia gira en torno a una foto en blanco y negro donde él se reconoce de espaldas, cayendo, con las manos hacia arriba en posición indefensa en medio de una multitud de cuerpos caídos, al lado de un militar que apunta hacia arriba con una metralleta. José Balmes pinta un cuadro a partir de esta foto, valorando su carácter fluido, borroso, en que los límites de los cuerpos, ropas y cabezas se tornan ambiguos. Me gusta cómo esta secuencia hace dialogar fotografía, cine y pintura. Además, como me dijo una vez una profesora de historia en Punta Arenas, es un excelente ejemplo de la microhistoria tal como la relata Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos*. Si yo sólo viera la foto, seguramente sería una foto más del horror de la época. Sin embargo, la operación de puesta en escena y montaje de Guzmán es un ejemplo de cómo hacer que un archivo hable, nos interpele en su radical singularidad.

### **Una pequeña encuesta anónima que aplique la semana del 11 de septiembre a distintos grupos en un taller en coyhaique (patagonia chilena) a propósito de los 50 años**

1. ¿Qué hacían tus papás o abuelos el día del Golpe? / 2. ¿Cómo influyó el Golpe en tu familia? / 3. ¿Qué significan para ti los nombres Allende y Pinochet? / 4. ¿Qué significa ser de Coyhaique? / 5. ¿Cómo se imaginan a Coyhaique en 50 años más? ¿Se imaginan viviendo aquí?

### **Una experiencia del siglo xx llamada cine que obstinadamente defiendo, pese a que su lugar pareciera ser cada vez más marginal.**

La escena fundante: mucha gente que no se conoce observa la misma pantalla gigante en la oscuridad. A la salida, todos esos cuerpos tienen que salir juntos de ese lugar, un poco como quien despierta de un sueño. Una de las cosas que más me gusta es escuchar qué dicen de la película esos desconocidos mientras caminan por un pasillo o hacen una parada en el baño. O simplemente imaginarme qué piensan al verles la cara. ¿Qué hace cada uno con las imágenes? ¿Cómo hacer que esta escena no desaparezca?

### **Reaccionando a la batalla de chile 25 años después del golpe**

Ese podría ser un título alternativo o un epígrafe youtuber para *Chile, la memoria obstinada*. Mis cursos sobre Guzmán a veces los siento como extensiones, como secuelas no filmadas de *La memoria obstinada*. ¿Pueden jóvenes de 15, 16 o 17 años ver *La batalla de Chile* sin aburrirse? Muestro el comienzo a un grupo de esa edad: algunos miran los teléfonos (¿me debería enojar?), alguien cuchichea algo despectivo contra el blanco y negro, uno pregunta por qué habla así tan lento como pronunciando todas las letras (no soy un defensor de la voz en off de Guzmán). Es algo que me han dicho otras veces (y eso que no les mostré *Nostalgia de la luz* o

las posteriores donde habla aún más lento, solemne y/o pedagógico). ¿Cómo conectar con los deseos y ritmos de la juventud? ¿Qué otras estrategias pueden usarse en los colegios para trabajar con las películas? Es un tema largo, pero me permito una recomendación: *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella* de Alain Bergalá. Es una lectura epocal y un programa educativo que sigue más vigente que nunca.

## ¿Qué hacian tus papás el día del golpe?

La mayoría responde “no sé”, pero también uno escribe: “Mis abuelos se fueron a Alemania. A mi abuelo le mataron a su hermano y no han encontrado el cuerpo. A la hermana de mi abuelo le mataron a su primer marido”. También hay dos estudiantes venezolanos, muy respetuosos y participativos, que me dicen que no saben qué contestar. Pienso si debería cambiar la pregunta para ellos. Me fijo que en la pregunta de si se imaginan viviendo en Coyhaique en el futuro, uno de esos chicos venezolanos escribió que se imaginaba viviendo en Dubai. Muchos chicos dijeron que en el futuro les gustaría que Coyhaique tuviera cine y, sobre todo, que tuviera un mall.

## Dar la cara

La pandemia cambió todo. No, estoy exagerando. La pandemia cambió muchas cosas. La relación con el rostro, por ejemplo. En el taller de Coyhaique, esos jóvenes de entre 13 y 14 años tenían que grabar, hacer mapas, escribir, hacían un montón de cosas, todas apuntando a una especie de exploración de sus entornos cotidianos, de sí mismos y sus historias. Cerca del final, me acerqué a sacarles fotos con mi celular, algunos retratos en grupo o solos, algo así al pasar, más de la mitad buscaba la manera de taparse la cara, ya sea con las manos, con el polerón, bufanda o lo que fuera que tuvieran a mano. En ese instante no lo pensé, pero después me cayó la ficha. Pueden haber más razones, pero cuando esos chicos y chicas tuvieron entre 10 y 12 años se cubrieron sistemáticamente el rostro con mascarillas cada vez que salieron a la calle.

## Un personaje de la memoria obstinada que iba a hacer carrera en la política

¿Quién podía imaginarse que uno de los jóvenes indignados tras ver *La batalla de Chile* en las aulas de la Pontificia Universidad Católica de Santiago, ese con buzo verde, anteojos y gesto rígido que dice “falta la visión del dueño de la fábrica”, sería veinte años después el Ministro de Educación de Piñera?

## Un recuerdo pinochetista de mi colegio privado-británico que funciona como trasfondo personal de la época en que se estrenó *la memoria obstinada*

Mi colegio era tan de derecha, que el año que detuvieron a Pinochet en Londres prohibieron cantar el himno británico en las asambleas de los jueves, como era la costumbre. Una ima-

gen de esa época se me quedó grabada en la memoria, probablemente por lo absurda. Primeros días de diciembre, ceremonia final, todos los cursos de sexto básico a cuarto medio formados en la cancha para desfilar al compás de la banda de la Escuela Naval. Por ser el más alto de mi promoción, tenía que llevar el paso: *left, left, left right left...* Siempre me descoordinaba. Ahora veo mi torpeza involuntaria como la rebelión de mi cuerpo a ese régimen disciplinario. Yo tenía 13 o 14 años y un primo más grande egresaba del colegio ese día. A comienzos de año él había sido distinguido con el honor de ser el abanderado del pabellón británico (era un colegio de varones y esas cosas daban distinción). No se imaginó nunca que en diciembre Pinochet estaría detenido en Londres y que iba a terminar ese día, por determinación de las autoridades del colegio, cargando el puro palo de la bandera, pero sin bandera. En ese vacío, aunque yo no supiera nombrarlo en ese momento, algo se me reveló.

## La obstinada juventud

Escribiendo también me doy cuenta que hay algo de esos años juveniles y posdictatoriales, que siguen insistiendo y que *La memoria* ayuda a recordarlos, releerlos, resignificarlos. Yo en esa época pensaba que la historia era algo ajeno a mí, algo que no me tocaba, nombres y fechas para responder alguna prueba de turno. Hace un tiempo me encontré con un par de ex compañeros del colegio que yo imaginaba de derecha sin fisuras, monolíticos en su conservadurismo, pero resultó que las abuelas de ambos habían llegado a Chile escapando del franquismo en el Winnipeg, gracias a la gestión de Neruda, y tenían en esos episodios el germen de preguntas y conflictos. ¿Por qué yo nunca supe eso si compartí 14 años con ellos en las mismas aulas? En Coyhaique había un chico muy tímido, al principio no quería hablar nada. Yo había pedido que hicieran un mapa con sus lugares preferidos de la ciudad. Una cartografía colectiva. Él eligió el cementerio como su lugar favorito. Entre tartamudeos contó que iba ahí todos los días después de clases, porque ahí trabajan sus abuelos como cuidadores desde hace como 40 años. Muchos le empezaron a hacer preguntas: si le daba miedo, si había visto algo, si sabía historias de fantasmas, si había pasado algo en dictadura. Le dije que sería lindo grabar a su abuelos. Todos los participantes del taller empezaron a sumar locaciones, personajes, recuerdos. Se fue armando algo parecido a un guión o mapa, que me daba muchas ganas de que alguien pudiera filmar. ¿Qué recordarán todos esos adolescentes coyhaiquinos en 25 años más? ¿Qué recordarían si grabaran con una cámara? ¿Cómo puede el cine influirnos y hasta transformarnos en la adolescencia? Es un terreno donde está todo por hacer.

**Javier Zoro** (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso)

javierzoro@gmail.com

Licenciado en filosofía y en Cine Documental. Profesor en el Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Sus líneas de investigación son: Cine, espacio y cartografía; Cine Latinoamericano; Cine y Comedia; Escritura Creativa y Guión

Cinematográfico. Como realizador su ópera prima fue el film-ensayo Mapamundi (2013) y ahora se encuentra finalizando su segundo largometraje, Ciudad Jardín. Es docente en las áreas de cine y escritura creativa de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

# TRES TRILOGÍAS PARA PATRICIO GUZMÁN

**Reseña de Fábio Monteiro.** *O cinema de Patricio Guzmán: história e memoria entre as imagens políticas e a poética das imagens.* Jundiaí: Paco, 2022, 410 pp.,

ISBN: 978-85-462-2188-2

**POR IGNACIO DEL VALLE-DÁVILA**

**Three trilogies for Patricio Guzmán**

**Reseña de Fábio Monteiro.** *O cinema de Patricio Guzmán: história e memoria entre as imagens políticas e a poética das imagens.* Jundiaí: Paco, 2022, 410 pp.,

ISBN: 978-85-462-2188-2

En los últimos cinco años la obra del cineasta chileno Patricio Guzmán se ha visto beneficiada por un renovado interés entre investigadores de diferentes partes del mundo, que ha quedado plasmado en forma de artículos académicos, capítulos de libros y libros monográficos. Entre estos últimos cabría citar *El cine documental histórico de Patricio Guzmán* del colectivo Textes et Cultures (2022); el extraordinario *Patricio Guzmán, une histoire chilienne: Le cinéma au cœur du monde* (Joly, 2021); *Guzmán: el botón de nácar* (Kabous, Del Valle-Dávila y Ferrand Verdejo, 2020); *Imagens de Uma utopia latino-americana: A batalha do Chile, filme de Patricio Guzmán* (Bispo, 2019), *La memoria obstinata: il cinema di Patricio Guzmán come ricerca sociale* (Punzi, 2019) y *Allende: História de Salvador Allende no Cinema de Patricio Guzmán* (Monteiro, 2018). A ellos se suma ahora un segundo libro de Fábio Monteiro, *O cinema de Patricio Guzmán: história e memoria entre as imagens políticas e a poética das imagens* (2022), publicado por la editorial Paco de la ciudad de Jundiaí, en el estado brasileño de São Paulo.

Al enumerar esa producción académica dos cuestiones saltan a los ojos. Primera, ninguno de esos libros ha sido publicado en Chile ni es obra de un investigador radicado en ese país. En segundo lugar, mal que nos pese a los hispanos, solo uno ha sido escrito en español, el resto está en portugués, francés o italiano. En ese mismo periodo, se publicó en Chile *La batalla de Chile: historia de una película* (2020), pero no se trata de una investigación académica, sino de un interesante conjunto de textos reunidos por el propio cineasta. Tampoco es una investigación *Filmar lo que no se ve*, libro de Patricio Guzmán reeditado este año en ese país.

*O cinema de Patricio Guzmán* (2022) se inscribe, por lo tanto, dentro de un contexto de interés transnacional por el cine del director chileno. El libro tiene como origen la tesis de doctorado en Historia Social de Monteiro, defendida en la Pontificia Universidad Católica de São

Paulo en 2022. En lo esencial el texto es el mismo de la tesis, salvo algunas mudanzas puntuales, visibles sobre todo en la conclusión. Asimismo, en el libro cada capítulo presenta más subdivisiones que en la tesis, lo que facilita la lectura. Tampoco, se reproducen los anexos de la tesis ni las abundantes imágenes, algo que resulta comprensible por cuestiones de derechos de autor. Con 410 páginas es uno de los trabajos más extensos que se haya publicado sobre Patricio Guzmán. Monteiro opta por rehuir de la síntesis, para no escatimar detalles, matices y puntos de acceso diferentes con los que analizar los filmes y el contexto en el que se inscriben. La bibliografía es igualmente amplia y está bastante actualizada.

Sin embargo, el objetivo de Monteiro no es ofrecer una mirada de conjunto de la obra de Guzmán, como ya hicieron Joly (2021) y Ruffinelli (2001, 2008), sino que enfocarse en tres períodos en particular, que corresponden a los años setenta, el cambio de siglo y la segunda década de la presente centuria. Monteiro asocia cada uno de esos momentos históricos con una trilogía de filmes: para los años setenta, *La batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979); para el cambio de siglo, los documentales *Chile: la memoria obstinada* (1997); *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004), que en su opinión constituirían la “trilogía de los testimonios” y, finalmente, para la segunda década de siglo XXI, la trilogía compuesta por *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019) que Monteiro llama la “trilogía de la inmensidad íntima”.

Cada uno de los tres momentos corresponde, en efecto, a un periodo de auge creativo de la producción de Guzmán y es interesante la opción de enfocarse en ellos, en detrimento de otros períodos de la obra del cineasta menos conocidos por el público, como los años ochenta. Sin embargo, mientras la primera y la última trilogía fueron consideradas como tales por el propio Guzmán; los documentales *Chile, la memoria obstinada*, *El caso Pinochet* y *Salvador Allende* no fueron concebidos como una trilogía por el director. Solo retrospectivamente algunos investigadores, en especial Cecilia Ricciarelli (2010), los catalogaron como una trilogía. Puede parecer una cuestión secundaria, pero tiene consecuencias estéticas. Aunque existen persistencias temáticas, esos tres filmes guardan entre sí una cohesión formal más débil que los que componen las otras dos trilogías. Así, por ejemplo, tanto el uso de materiales de archivo procedentes de *La batalla de Chile*, como las alusiones subjetivas de Guzmán a su propia biografía están muy presente en *La memoria obstinada* y *Salvador Allende*, pero no en *El caso Pinochet*.

En la introducción (41 páginas) se presenta la problemática del libro y su estructura, también se destina bastante espacio a discutir algunos aspectos relacionados con teoría del cine documental –con referencias a autores como Bill Nichols– y hay un diálogo explícito con otras investigaciones sobre Guzmán, como los textos de Jorge Ruffinelli y Cecilia Ricciarelli. Por su parte, el primer capítulo (43 páginas) está dedicado a mostrar las conexiones de los primeros filmes de Guzmán con el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano, el Nuevo Cine Chileno y las expresiones culturales de la Unidad Popular. En ese sentido, sirve para situar históricamente al lector antes de pasar a abordar específicamente *La batalla de Chile*. A ella se consagra todo el segundo capítulo (136 páginas), el más largo del libro y que, por sí solo, constituye una detallada investigación monográfica sobre la trilogía que hizo célebre a Guzmán en todo el mundo.

Monteiro le da una gran importancia a desgranar los diferentes matices del contexto político de la Unidad Popular, mostrando sus tensiones internas. También emprende un estudio pormenorizado de los cambios en el discurso ideológico de *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* y *El poder popular*, destacando el papel que jugó Marta Harnecker como asesora de guion durante el proceso de posproducción en Cuba.

Otra cuestión central del capítulo es la catalogación de las imágenes de la trilogía como demóticas, demiúrgicas y hostiles. Las imágenes demóticas corresponden en general a marchas, manifestaciones, asambleas y, según Monteiro, serían difusas y ambivalentes pues se las captó en el devenir de los acontecimientos (Monteiro, 2022: 110, 111). Las imágenes demiúrgicas corresponden, en lo esencial a los discursos públicos de Allende, en los que el presidente ejercería una función “pastoral” y una suerte de “poder” sobre la “multiplicidad” (Monteiro, 2022: 112). Para Monteiro “deben ser entendidas como imágenes que personifican la ‘razón de Estado’ leninista defensora de la centralidad de Allende y la UP en la conducción de la *vía chilena al socialismo*” (Monteiro, 2022: 112)<sup>1</sup>. Finalmente, las imágenes hostiles en general son filmadas siguiendo el encuadramiento de una entrevista tradicional y corresponden a políticos de oposición o a otros líderes contrarios a la Unidad Popular. Muchas de esas imágenes procederían de la televisión. En ellas los personajes filmados son perfectamente individualizados (Monteiro, 2022: 152).

El tercer capítulo (111 páginas) está destinado a lo que Monteiro llama la trilogía de los testimonios. Al igual que en el capítulo precedente hay un esfuerzo singular por contextualizar esos tres filmes dentro de las discusiones de su época. A lo largo de algo más de una quincena de páginas el autor presenta el proyecto ideológico de la dictadura –autodenominado “democracia protegida”– erigido sobre las bases de la Constitución de 1980. Posteriormente analiza los pormenores de la transición a la democracia en Chile y las tímidas y limitadas políticas de memoria emprendidas por los primeros gobiernos de la Concertación. Hay también espacio para algunos comentarios sobre *En nombre de Dios* (1987), un filme anterior de Guzmán que, según Monteiro, tiene puntos en común con los que analiza en el capítulo. El autor del libro pone una atención particular en el uso de testimonios orales en *Chile, la memoria obstinada*, *El caso Pinochet y Salvador Allende* y cuestiona la forma en la que fueron presentadas y editadas algunas entrevistas para construir una memoria colectiva. Así, el autor considera que el testimonio del exmirista Juan Osse habría sido desvirtuado en el documental y acusa a Guzmán de producir una “defraudación de memorias políticas”<sup>2</sup> (Monteiro, 2022: 259) que lo haría acercarse, en esa película, al discurso consensual de la Concertación:

En suma, la elección de Juan como punto de partida para el ejercicio de la “contrainformación” parece haberse basado precisamente en los paradigmas de intervención establecidos por la *Concertación*: la omisión de su apellido y su

1. “devem ser entendidas como imagens que personificam a ‘razão de Estado’ leninista defensora de centralidade de Allende e da UP na condução da *vía chilena rumo ao socialismo*” (Traducción personal).

2. “sonegação de memórias políticas” (Traducción personal).

deseo de que “no hubiera ediciones” fueron sobrepassados por la exigencia de consenso y, en gran medida, por la necesidad de que el testimonio del propio cineasta ocupara un lugar central (Monteiro, 2022: 259)<sup>3</sup>

El último capítulo es también el más corto del libro (27 páginas) y está dedicado a la última trilogía de Guzmán. El autor del libro la describe como “poética” y hace hincapié en que en ella se dan la mano una dimensión autobiográfica y una preocupación por el territorio chileno, la historia chilena y el cosmos. Monteiro sostiene que surgiría así una suerte de oxímoron, la “inmensidad intima”. Junto con lo anterior Monteiro analiza los distintos personajes de los tres filmes y la forma en la que a través de ellos se propone un relato memorial colectivo. A diferencia de los capítulos anteriores, el autor brasileño opta aquí por un ejercicio de síntesis y concisión. Por otro lado, la contextualización histórica con la que comienza el segundo y el tercer capítulo es substituida por una presentación de unas cinco páginas que se centra en el “estallido social” iniciado en octubre de 2019 y que Monteiro utiliza para elucidar, de forma retrospectiva, la mirada crítica hacia Chile presente en *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019). Para Monteiro esos filmes no se explican por lo que viene antes, sino que por lo que vendría después:

Como se ve, los acontecimientos contemporáneos han revelado que las expresiones de que Chile sería un ‘oasis económico’ o incluso una ‘Suiza’ en América Latina son ilusiones, es decir, no son más que una ideología que ha alimentado los propósitos neoliberales de sectores sociales específicos. (Monteiro, 2022: 352)<sup>4</sup>.

*O cinema de Patrício Guzmán* como los filmes que en él se analizan se destaca por su voluntad de abarcar complejos procesos históricos, políticos e ideológicos desde diferentes perspectivas. Es, sin duda, un libro que ocupa un lugar especial dentro de la abundante producción brasileña sobre Patrício Guzmán, que incluye trabajos de autoras y autores como Patricia Cunegundes, Luis Villaça, Cristiane Grümm, Carolina Amaral de Aguiar y Bruno Bispo.

3. “Em resumo, a escolha de Juan como ponto de partida para o exercício da ‘contrainformação’ parece ter se dado, justamente, a partir dos paradigmas de intervenção dispostos pela *Concertação*: a elisão de seu sobrenome e seu desejo de que ‘não houvesse edições’ foram ultrapassados pela demanda de consenso e, em grande medida, pela premência de protagonismo do testemunho do próprio realizador.” (Traducción personal).

4. “Como se pode notar, os acontecimentos contemporâneos têm revelado como as expressões de que o Chile seria um ‘óasis econômico’, ou ainda, uma ‘Suíça’ na América Latina são ilusões, isto é, não passam de uma ideologia que alimentou os propósitos neoliberais de setores sociais específicos” (Traducción personal).

## Bibliografía

- Bispo, Bruno (2019). *Imagens de Uma utopia latino-americana: A batalha do Chile, filme de Patrício Guzmán*. Curitiba: Appris.
- Equipo Textes et Cultures (2022). *El cine documental histórico de Patrício Guzmán*. Bruselas: Peter Lang.
- Guzmán, Patricio (2020). *La batalla de Chile : una historia de una película*. Santiago: Catalonia.
- Guzmán, Patricio. (2023). *Filmar lo que no se ve, filmar lo invisible, una manera de hacer documentales*. Santiago: LOM.
- Joly Julien (2021). *Patrício Guzman une histoire chilienne : le cinéma au coeur du monde*. París: L'Harmattan.
- Kabous, Magali, Ignacio del Valle-Dávila y Eva-Rosa Ferrand Verdejo (2020). *Guzmán: El botón de nácar*. París: Atlande.
- Monteiro, Fábio (2018). *Allende: História de Salvador Allende no Cinema de Patrício Guzmán*. Jundiaí: Paco.
- (2022). *O cinema de Patrício Guzmán: história e memoria entre as imagens políticas e a poética das imagens*. Jundiaí: Paco.
- Punzi Corrado (2019). *La memoria ostinata : il cinema di patrício guzmán come ricerca sociale*. Trento: Tangram edizioni scientifiche.
- Ricciarelli, Cecilia. (2010). *El cine documental según Patrício Guzmán*. Santiago: Festival International de Documentales de Santiago FIDOCs.
- Ruffinelli, Jorge (2001). *Patrício Guzmán*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- (2008). *El cine de Patrício Guzmán : en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar Editores.

**Ignacio del Valle-Dávila (Unicamp)**

elvalledeignacio@gmail.com

Ignacio del Valle-Dávila es profesor del posgrado en Multimedios de la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Detenta un doctorado en Cine y un máster en Artes del Espectáculo y Medios, ambos por la Université Toulouse 2 (Beca Conicyt). Ha realizado una investigación posdoctoral en Historia en la Universidade de São Paulo (Beca Fapesp) y otra en el programa de Multimedios de la Unicamp (Beca PNPD-Capes). También ha sido profesor invitado en la Université Sorbonne Nouvelle (2022) y en la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (2018) y docente de la licenciatura de Cine y Audiovisual de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (Unila) (2016-2022). Es coautor de *Guzmán: el botón de nácar* (2020) y autor de los libros *Le Nouveau cinéma latino-américain* (2015), *Cámaras en trance* (2014) y de más de cincuenta publicaciones académicas aparecidas en América Latina, Europa y Norteamérica. Correo: elvalle@unicamp.br

## ENTREVISTA A MARCELO MORALES

Por Natacha Scherbovsky e Ignacio del Valle-Dávila

**“Espero que las restauraciones sirvan de reencuentro con la obra de Guzmán dentro de Chile”**

Marcelo Morales es Director de la Cineteca Nacional de Chile, periodista, investigador y fundador de Cinechile.cl (encyclopedia de Cine Chileno). Conversamos acerca de la experiencia de la exhibición de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979) y de *El primer año* (Patricio Guzmán, 1972). Las significaciones y sentidos que adquirieron estas proyecciones en la Cineteca al lado del Palacio de La Moneda y a 50 años del golpe de Estado. La recepción del público, la importancia de las versiones restauradas en la creación de nuevas formas de ver y en la disputa por la memoria. La relevancia del Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales que recibió Patricio Guzmán este año, los acuerdos/ desacuerdos que se suscitaron, la distancia/respeto que genera el realizador entre cineastas chilenos y la posibilidad del reencuentro con sus obras restauradas como modo de acercarse nuevamente a su mirada.

**Ignacio del Valle-Dávila** - Queremos comenzar agradeciéndote por darnos esta entrevista. Sabemos que septiembre está siendo un mes llenísimo de cosas así que muchas gracias.

**Natacha Scherbovsky** - Marcelo queríamos empezar preguntándote ¿cómo surgió la idea de proyectar *La batalla de Chile* en la Cineteca? ¿Por qué te parecía que era importante proyectarla en ese espacio?

**Marcelo Morales** - Fue medio circunstancial porque sabíamos que se estaba trabajando hacia varios años en esta restauración, entonces, no sabíamos si íbamos a poder dar esa versión. Y fue hasta el último momento en que pudimos saber que la podíamos dar. Básicamente porque el financiamiento que Patricio Guzmán consiguió en Francia era para restaurar las versiones en francés. Todo el financiamiento, que eran 300 mil euros, creo, para ese trabajo, está costeado por el gobierno francés para las versiones francesas. Y el problema era que no había plata para hacer las versiones en español de *La batalla de Chile* (1975-1979) y *El primer año* (1972), que era todo un paquete. En junio o fines de mayo conversé directamente con la que ahora es pro-

ductora y distribuidora de las películas de Patricio, Alexandra Galvis, de Market Chile. Entonces ella empezó a buscar apoyos acá para encontrar ese financiamiento. Le ayudé un poco en ese proceso de contactarse con alguna gente del Ministerio de las Culturas, del Comité de los 50 años, el que se conformó especialmente este año también. Conseguí una reunión entre Alexandra y gente del comité para conseguir ese financiamiento. Finalmente, no sé bien cómo alcanzó a concretar el financiamiento, pero pudo hacer esas versiones en español que era logísticamente un poco complejo porque Patricio debía grabar los audios en su propia casa, porque no estaba en condiciones para ir a un estudio. Finalmente se logró y eso lo supimos como a fines de julio, muy encima del trabajo de programación con miras a septiembre. Claro, lo ideal era darla en septiembre.

Pero siempre lo pensamos esperando esas copias. No pensamos en dar las copias existentes porque nos parecía que no son de muy buena calidad. Son copias que además están online en Ondamedia, circulan mucho y nosotros queríamos dar algo nuevo. Estábamos muy enfocados este año en dar cosas novedosas y que tuvieran una calidad que diera cuenta de que había un trabajo de archivo y de recuperación importante. Bajo este criterio, todo lo que hemos dado no solamente ha salido de nuestro laboratorio, sino también hemos conseguido colaboraciones con otros archivos internacionales, siempre con un estándar de calidad alto. Por eso esperamos hasta último momento esa confirmación de que íbamos a poder tener la versión restaurada. Finalmente sólo la estamos exhibiendo nosotros. Se está proyectando en Nueva York y, creo que también, en la Cinemateca francesa. Según lo que me dijo la productora Alexandra Galvis, el mismo Patricio pidió que en Chile fuera la Cineteca la que empezara a dar las versiones restauradas.

**IdVD-** ¿Qué significancia histórica le atribuyes a la proyección de *La batalla de Chile* en la Cineteca Nacional?

**MM-** Yo creo que es cumplir un poco nuestro rol como el archivo más grande cinematográfico del país y como la mayor institución que difunde el cine chileno. Creo que era nuestro rol cumplir con exhibir la película, quizás, más importante o más mundialmente conocida en torno al tema o a la época. Y también a mí me dio mucho gusto saber que el mismo Patricio Guzmán quería que fuera la Cineteca el lugar donde se diera por primera vez la versión restaurada. Siento que de parte de él, ahora, hay una cierta conciencia de que estamos haciendo un trabajo importante en la recuperación de la memoria audiovisual. Justamente cuando estrenó el año pasado su última película (*Mi país imaginario*, 2022) dio una entrevista en la revista de la Universidad de Chile, en donde dijo que no había una institución en Chile que resguardara la memoria audiovisual. Cosa que a mi me molestó un poco, pero creo que justamente este apoyo que intenté darle a Alexandra, y que Alexandra le debe haber transmitido los esfuerzos que hicimos en contribuir a la finalización de estas copias en español, hay un cambio ahí de criterio. Entonces me parece que salimos ganando en esta pasada o cumplimos un objetivo doble. Por un lado, cumplimos con nuestra misión de difundir el cine chileno y de dar cuenta, de forma más potente, de esta recomposición que estamos tratando de hacer de una memoria audiovisual que aún sigue bastante desperdigada. Y por otro lado, darle la confianza a los realizadores chilenos por este trabajo y, en particular, a uno tan importante como él.

**IdVD-** ¿Hay una dimensión simbólica también en mostrar *La batalla de Chile* en el Centro Cultural La Moneda al lado del Palacio de gobierno? No sé si te parece.

**MM-** Sí me parece, de todas maneras. A mí se me olvida ese simbolismo, quizás porque estamos muy habituados a trabajar ahí y esa rutina a veces hace que uno pierda las perspectivas. Se me olvida esa carga, pero me lo refresca el público que viene y lo comenta, o realizadores que estrenan alguna nueva película sobre el tema y lo comentan en sus presentaciones. Además me pasó este domingo viendo las tres partes juntas de que ¡todo estaba pasando ahí mismo! Uno sale a la calle y se reencuentra con esos mismos lugares que acaba de ver en el cine, donde pasó algo tan importante, tan trascendente, donde había una ebullición social tan poderosa. Yo creo que hay una carga ahí importante y lo interesante es que esa sensación se está renovando con un público joven. Cada vez que puedo ir a presentar una película le pregunto al público: ¿es la primera vez que ven esto? y la mayoría de la gente ¡dice que sí! Es bien notable eso y nos entusiasma mucho para seguir programando. Hay un encuentro con una realidad o con unas imágenes que son muy novedosas para mucha gente, películas que uno erróneamente cree que han sido muy vistas, pero obviamente no, siguen en un nicho que estamos obligados a romper. Y me daba cuenta el domingo de ciertas reacciones o cuando terminaba una parte, se prendían las luces, miraba y habían jóvenes muy emocionados. Vi una pareja abrazada cuando terminó la primera parte, por ejemplo, que me llamó mucho la atención. O gente de más edad que vivió esa época conversando mucho durante la misma proyección diciendo: "¿te acuerdas de esto?" y "¿que fuimos a esto?" En conclusión, creo que sí hay una carga distinta que en otras salas en ese sentido, de estar en el mismo lugar en que la película está exhibiendo y estamos desafiados, con gusto, a seguir con esa lucha por la memoria.

**NS-** Volviendo a lo que nos comentabas acerca de las reacciones que iban teniendo los jóvenes y los adultos, respecto a si habían vivido o no esa experiencia. ¿Hubo un debate posterior? ¿o estas son las impresiones que tuviste y que fuiste recolectando a partir de la observación de la audiencia?

**MM-** No, no hubo debate posterior porque el tiempo no dió. Partimos a las 4 pm y terminamos a las 9:30 de la noche, fue muy intenso. Pero, claro, lo que menciono es sólo a partir de reacciones que yo vi o de conversaciones que tuve en los intermedios. Además que las versiones restauradas provocan nuevas reacciones porque hay cosas que se ven mucho más claras ahora. En términos cinematográficos, ahora, es mucho más evidente el trabajo de cámara, la habilidad de Jorge Müller de hacer foco en momentos que eran muy agitados, de mantener la cámara fija, de los zooms cuando la cámara está todo zoom, se nota muy claramente eso, la película más granulada. O algunas filmaciones nocturnas cuando la gente sale a hacer algunas celebraciones en auto, cuando la derecha cree que ganó las elecciones parlamentarias, y salen a filmar a la gente en auto en la noche. Eso ahora se ve muy claramente. Se ve que está forzada también la luz. Esas cosas son bien impresionantes en esta versión porque visualmente se nota los esfuerzos técnicos realizados, algo que ha quedado medio oculto. Y también se nota mucho cuando las imágenes son originales de cámara y cuando son archivos apropiados que usaron para complementar algunos fragmentos. Eso también se nota mucho y es algo que abre nuevas posibilidades de análisis.

Además lo otro, no tanto ya desde el punto de vista cinematográfico- técnico, también siento que ver las tres partes juntas ahora me hizo dar cuenta de cómo la película va convirtiéndose en algo un poco más nostálgico a medida que transcurre una pieza y otra. Como que el principio es una película muy urgente, la primera parte, y la tercera es muy nostálgica de un momento que se esfumó y que Guzmán trata de capturar a través del montaje y de lo que instala ahí en esa tercera parte.

**IdVD-** ¿Cambia el texto?

**MM-** No, al final no hizo un audio nuevo para ésta. Mantuvo el audio de la versión de su voz que creo que es la segunda versión.

**IdVD y NS-** La tercera.

**MM-** Mantuvo esa, que está bueno porque creo que su voz en este caso funciona bien. Pero sí, se notaba que la gente salía muy conmocionada de cada parte, eso me llamó la atención. Había un silencio total después de que se acababa una parte. Sobre todo la segunda, que es la más poderosa, con ese fin que proyecta el último discurso de Allende. Pero sí, yo creo que hay una conmoción, que la película siempre provoca. Pero ahora creo que es más poderosa por todo esto que hemos hablado: por el lugar en el que lo estábamos haciendo, el marco también del contexto y también porque la película se ve mucho mejor. O sea, ahora sí uno puede disfrutar de la película después de tantas veces de haberla visto en condiciones no tan óptimas. Las condiciones técnicas antes generaban un ruido anexo. Ahora sí, la película se ve muy bien.

**IdVD-** Y *El primer año*, ¿cómo fue la experiencia de exhibirla? ¿Cómo es la restauración?

**MM-** Yo creo que esa fue más impactante, yo quedé impresionadísimo. Además se dio en un contexto particular porque Alexandra quiso que hiciéramos una especie de avant premiere. Puso espumantes y cervezas a disposición y permitimos que la gente entrara a ver la película así. Entonces fue muy acorde al tono festivo de la película y fue muy interesante haber provocado eso. A mí me impresionó mucho todo lo que se generó. Nunca había visto la película entera. Siempre había visto fragmentos porque me resistía un poco a ver esa muy mala copia que circulaba. Fue un descubrimiento para todos, porque aquí sí conversé con mucha gente que conocía, fue muy revelador. Siento, ahora, después de haber visto muchas películas de esos años de nuevo en estos meses, que quizás *El primer año* sea “la” gran película de la Unidad Popular.

**IdVD-** ¿Es la versión de Chris Marker o es el montaje original?

**MM-** Es una mezcla. Diría que es una mezcla porque parte con la introducción de Chris Marker, esta intro que hace un resumen de la historia de Chile hasta el año 1970 que está en francés. Luego viene la película en español. Acá sí tiene un audio nuevo de Patricio Guzmán que de repente complementa a los otros audios originales de Marcelo Ramo y Orlando Lübbert que al final también hablan.

**IdVD-** ¿El audio original se mantuvo y se sumaron comentarios de Guzmán? ¿O se cambió todo?

**MM-** No. Se mantuvo todo. Pero hay ciertos fragmentos en que aparece Guzmán hablando, que son muy breves. Pero los hace hablando no desde hoy sino como si fuera del mismo momento. No los actualiza, no hace una mirada desde hoy sino que complementa como hablando in situ, por así decirlo.

**NS-** Marcelo vos decías recién que *El primer año* es “la” película que habla sobre la Unidad Popular. ¿Por qué te parece?

**MM-** Sí, sentí esa efervescencia de esos primeros meses de gobierno, que uno a veces escucha, que el mismo Guzmán ha construido en la tercera parte de *La batalla de Chile*, quizás un poco también en *Salvador Allende* (2004) y que otras películas también han trabajado. Carmen Castillo también lo menciona en sus trabajos: esa efervescencia, ese romanticismo de la Unidad Popular acá se ve muy palpable, como en ninguna otra película, yo diría. Porque además es una película que termina justo antes de que empiecen los paros y el boicot más serio por parte de la derecha. Entonces toda esa efervescencia, esa vida, está notablemente acá construida y no eclipsada por los boicot que luego aparecen. Hablé mucho con gente al pasar después cuando terminó la película y estaban todos muy impresionados. Como que todos salieron diciendo: ¡oh esta es “la” película! Para mi fue muy impactante, muy revelador.

Juan José Ulriksen, que trabajó en la Cineteca y en la película, por eso lo invité, recuerda que hay cambios en la película. Dice que no es igual a la original. Y nos pusimos a hablar con Alexandra Galvis para ver si podemos rescatar la copia original que es de la Universidad Católica. Hay que levantar un proyecto porque sería interesante contar con las dos versiones.

**IdVD-** ¿Él tiene la versión original? ¿Quién la tiene?

**MM-** Nosotros la tenemos. Están acá en nuestra bóvedas porque resguardamos el archivo de la Universidad Católica que fue quien produjo la película originalmente. Entonces tenemos todo para hacerlo. Yo he estado empujando a la Universidad Católica para que postulen a un proyecto, así nosotros hacemos el trabajo de laboratorio y la restauramos. Es posible.

Pero bueno había mucha efervescencia, felicidad y deslumbramiento de verla. Además que está muy bien restaurada. Habían colaboradores muy importantes en la sala: estaban Pedro Chaskel, Pablo Salas, Antonio Larrea que diseñó el afiche, Carmen Brito. Nadie se acordaba de haber visto la película entera. Decían que había sido una película que pasó muy rápido, estaban todos muy ocupados y ahora a todos les parecía que era “la” gran película que había quedado de lado. La idea es estrenarla comercialmente el otro año. Ese es el plan. Ahora lo que quería hacer la Alexandra era una función en nuestra sala que Patricio había pedido para colaboradores y gente cercana.

**NS-** Pensando en las proyecciones de *El primer año* y la trilogía de *La batalla de Chile* nos preguntábamos si se puede volver a disputar la memoria que hay sobre la Unidad Popular frente a lo que pasó en estos actos conmemorativos en donde de nuevo se puso en disputa lo que fue el gobierno de Allende y al mismo Allende como figura. Volviendo a ver estas películas ¿te parece que algo de lo que era justamente la UP, o esta recuperación de la alegría, de la efervescencia, de la movilización, estaba ahí y podía disputar estos sentidos?

**MM-** Yo creo que sí. Creo que nuestra principal idea es un poco eso. Poner sobre la mesa todas estas películas justamente para disputar estos discursos negacionistas o que tratan de instalar nuevas verdades muy cuestionables. Al menos cuando me entrevistan trato de decir eso. Nosotros no queremos poner todas estas películas en pantalla para instalar un discurso, sino justamente para dar cuenta de varios discursos que se construyeron a partir del cine, que con-

tribuyen a construir reflexiones y a confirmar ciertas cosas que ahora están siendo puestas en dudas, de muy mala forma, mañosamente hablando. Y creo que funciona muy bien con la gente joven, de hecho.

Me ha impactado el desconocimiento que las nuevas generaciones tienen de todo lo que pasó. Creo que el cine ayuda mucho a encauzarlas o, al menos, a interesarse más y a comprender que lo que estamos viviendo ahora tiene una relación directa con todo eso. Creo que los discursos negacionistas buscan exactamente lo contrario, desprender el hoy de ese hecho que ocurrió hace cincuenta años. Pero hay una relación directa y es imposible no relacionar una cosa con otra. En ese sentido, nosotros incluso nos hemos jugado con recuperar estas películas dictatoriales. También queremos poner esa mirada encima de la mesa, porque creemos que va incluso en contra de lo que dicen hoy los mismos partidarios de la dictadura. En esas mismas películas también se establecen muchas cosas que confirman la violencia que instala la dictadura, el encubrimiento, las atrocidades, etc. Es potente como a través de lo que muestran, se refleja lo que se empeñaban en ocultar.

**IdVD-** Patricio Guzmán suele decir que Chile es un país sin memoria. Lo dice en sus entrevistas, en sus películas, a quien lo quiera escuchar. Esa frase de Guzmán ha acabado teniendo mucha fuerza, sobre todo, en el extranjero. Te quería preguntar, en tu calidad de director de la Cineteca Nacional y de creador de Cinechile.cl si crees que el cine chileno sufre de esa falta de memoria que le atribuye Guzmán.

**MM-** Yo creo que no, para nada. Creo que él ha sido un poco injusto, pero quizás lo dice para causar más impacto. Lo digo a partir de esa entrevista que dio y donde afirma que no hay una preocupación por el audiovisual ni nadie que proteja al cine en Chile. Creo que ahí fue injusto con la gente que hace cine en Chile. Hay gente que tiene mucha conciencia del proceso y lo demuestra en las películas que constantemente se realizan. Hay gente que afirma que el cine chileno solo habla de la dictadura o del golpe, lo que tampoco es cierto. A mí me gusta constatar que cuando aparecen películas que sí hablan de esos temas lo hacen de una manera reflexiva. No son películas militantes, al contrario, son muy reflexivas y críticas. Ahora vamos a mostrar en la Cineteca Nacional *El realismo socialista* (1973-2023) de Raúl Ruiz, que es una película muy crítica con todo el proceso de la UP. Sería genial que la gente abandone sus prejuicios y vieran los discursos que instalan esas películas. Creo que Patricio Guzmán es un poco injusto, pero eso tiene que ver también con cómo se ha sentido tratado desde que estrenó *La batalla de Chile* hasta hace poco. Quizás ahora el Premio Nacional va a bajar un poco esa sensación que él tenía de Chile.

**IdVD-** ¿Cómo valoras que este año le hayan dado a Patricio Guzmán el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales?

**MM-** Yo creo que es un premio merecido, aunque hubo ciertos cuestionamientos que pensaban que había otros candidatos con más merecimientos. Es indiscutible el aporte de Patricio Guzmán. Ver *El primer año* me confirmó eso, porque comprueba una mirada autoral que se refuerza con *La batalla de Chile*. No se puede desconocer su aporte, su peso y su influencia no solamente en el cine internacional sino también en el cine chileno. Yo diría que hay toda una generación que, desde que

Guzmán fundó Fidocs, se formó gracias a ese festival, una gran ventana para el cine documental. Entonces, ese reconocimiento también tiene que ver con ese papel jugado a través del festival. Creo que el premio es incuestionable y muy merecido Y si alguien del cine podía ganar el premio, era él. Es importante que un cineasta obtenga el Premio Nacional ya que antes de Guzmán solamente Raúl Ruiz lo tenía. Este premio a Guzmán, siento yo, también da cuenta de la importancia del cine en la batalla por la memoria, que este año se hizo mucho más evidente y necesaria.

**NS-** ¿Por qué te parece que el premio ha suscitado tanta discusión como decías?

**MM-** Yo creo que se ha generado una distancia por ciertas declaraciones como las que ya comentamos y, también, por posturas respecto al uso de imágenes de sus propias películas. Él tiene una política sobre los derechos que es bastante dura. He visto también, en el mundo audiovisual, que muchas personas consideran que las últimas películas de Guzmán muestran una visión de Chile que se reduce a las impresiones personales del cineasta, que no son demasiado acertadas, pero qué él instala como si fueran verdades muy concretas.

**IdVD-** ¿Influye en esa impresión que describes el hecho de que viva en el extranjero?

**MM-** No sé si tanto. Hay gente que vive en el extranjero, pero se preocupa de tener una conexión con Chile y ser más cuidadoso en sus lecturas sobre el país. Te voy a dar un ejemplo súper concreto: Carmen Castillo viene todos los años a Chile, se reúne con todo el mundo, conoce a gente joven, está en contacto con muchas personas, se diría que palpa Chile. A partir de eso, ella empieza a construir su discurso. En cambio, Guzmán es quizás alguien que se siente muy lejano. y quizás eso provocó que *Mi país imaginario* a la semana de haberse estrenado ya había quedado anacrónica, porque se perdió el plebiscito que debía aprobar la nueva Constitución.

**NS-** Hemos constatado que hay pocos libros escritos por chilenxs y publicados en Chile sobre Patricio Guzmán. ¿Creés que pueda estar relacionado con esa actitud que describías?

**MM-** Creo que tiene que ver, un poco, con lo que hemos estado hablando, con esa distancia que ha provocado su postura. Por eso mismo genera más interés Raúl Ruiz, alguien que estaba siempre muy conectado con Chile, tratando de entenderlo y era muy ingenioso en ese entendimiento y en esas búsquedas. En el caso de Guzmán, creo que todo es tan sólido, tan concreto que quizás por eso mismo ha generado una distancia en estas últimas décadas. Además, es una figura complicada que también genera distanciamiento y un exceso de respeto. Me estaba acordando de que Pablo Corro hizo un estudio con un grupo de investigadores sobre cine documental chileno de este siglo y entrevistó a mucha gente, yo incluido. Sus conclusiones muestran ese desapego respecto de la figura de Guzmán en las últimas generaciones. Hay una diferencia entre las generaciones que se formaron en los años noventa yendo al Fidocs y redescubriendo la obra de Guzmán y las generaciones más recientes que pueden ver las películas más fácilmente, pero que ya no distinguen en él a un referente tan potente. En cambio, sí ven un referente en otros directores como Ignacio Agüero, que abren todo el tiempo sus discursos y están abiertos a que la realidad modifique constantemente sus películas.

**IdVD-** Es curioso que lo mismo no pasé en el extranjero. Guzmán goza de un enorme prestigio e interés en países como Francia, Brasil, Argentina y España. En esos países el cine de Guzmán no es visto, para nada, como anticuado o desfasado.

**MM-** Sí, es curioso. Yo creo que esa misma dureza analítica que él tuvo hacia el país, quizás le juega en contra ahora. A mí, personalmente, me dolió escuchar algunos comentarios que se hicieron sobre el Premio Nacional. ¿Cómo va a ser inmerecido? ¡Es una obra valiosísima! Espero que las restauraciones sirvan de reencuentro con la obra de Guzmán dentro de Chile.

**NS-** Creo que eso puede ser el gran valor. Volver a sus obras, ver lo que hizo en esas imágenes.

**MM-** Si, que las obras hablen por sí mismas.

**NS-** También a sentir que tiene un lugar y que se le dio el reconocimiento que durante muchos años se le negaba.

**MM-** Sí, desde luego. Viendo las películas uno se da cuenta de lo innegable que es su obra. Me pasó con *El primer año*, nadie hizo una película de este tipo en el momento mismo de la Unidad Popular. Como director de la Cineteca Nacional te diría que ese trabajo de revalorización debe ser realizado con fuerza.

**IdVD-** ¿En la Cineteca Nacional tienen interés también por las películas de Guzmán que no están directamente relacionadas con Chile como *La cruz del sur* (1992) o *Pueblo en vilo* (1996)?

**MM-** Sí. De hecho, me gustaría mucho recuperar una película muy poco conocida, me refiero a *La rosa de los vientos* (1983). Me gustaría que esa película se viera. Yo al menos nunca la he visto. También me interesa que se proyecte *Electroshow* (1966), una película muy poco conocida que vamos a intentar escanear en alta resolución y a proyectar, siempre y cuando tengamos la autorización de la Universidad Católica. Hay que seguir en la línea de mostrar esas películas no muy vistas, también es muy importante que se vea *En nombre de Dios* (1987). *Salvador Allende* es también una de mis películas favoritas. Es increíble, pero curiosamente durante las conmemoraciones de los cincuenta años del golpe de Estado nadie la dio. Creo que eso muestra esa desconexión con Chile de la que hablábamos. He sabido de algunas muestras en el extranjero que la proyectaron, en la Cineteca Nacional no la dimos porque nosotros nos hemos enfocado en dar películas realizadas durante los contextos históricos de la Unidad Popular y de la dictadura, recuperar películas que se hicieron en el momento de los hechos o en el exilio.