Paulo Antonio Paranaguá (ed.)

CINE DOCUMENTAL EN AMÉRICA LATINA

Preámbulo de Nelson Pereira dos Santos

Textos de José Carlos Avellar, Ricardo Azuaga, Ricardo Bedoya,
Jean-Claude Bernardet, Luiz Fernando Carvalho, Luciana Corréa de Araújo,
Isleni Cruz Carvajal, Marvin D’Lugo, Marina Díaz López,

Alberto Elena, Juan Antonio García Borrero,

Alfonso Gumucio-Dagron, Clara Kriger, Amir Labaki,

Consuelo Lins, Ambretta Marrosu, Mariano Mestman, Kathleen Newman,
María Luisa Ortega, Paulo Antonio Paranaguá, Zuzana-M. Pick,
Fernáo Pessoa Ramos, Laura Podalsky, Jorge Ruffinelli,

Vicente Sánchez-Biosca, Leandro Rocha Saraiva, Geraldo Samo,
Mirito Tqrreiro, Patricia Torres San Martín, Julia Tuñón, Ismail Xavier.

Traducciones de Jung Ha Kang y María Calzada Pérez

CATEDRA
Signo e imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Ilustraciones de cubierta: Chircales (Marta Rodríguez yjorge Silva, Colombia, 1967-1972)
y Araya (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959).

1.a edición, 2003

Esta obra ha sido publicada
con la ayuda del Festival de Málaga

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Festival de Málaga, 2003
© Preámbulo de Nelson Pereira dos Santos, 2003
© Textos de José Carlos Avellar, Ricardo Azuaga, Ricardo Bedoya, Jean-Claude Bernardet,

Luiz Femando Carvalho, Luciana Correa de Araújo, Isleni Cruz Carvajal, Marvin D’Lugo,
Marina Díaz López, Alberto Elena, Juan Antonio García Borrero, Alfonso Gumucio-Dagron,
Clara Kriger, Amir Labaki, Consuelo Lins, Ambretta Marrosu, Mariano Mestman, Kathleen Newman,
María Luisa Ortega, Paulo Antonio Paranaguá, Zuzana-Mirjam Pick, Fermo Pessoa Ramos,

Laura Podalsky, Jorge Ruffinelli, Vicente Sánchez-Biosca, Leandro Rocha Saraiva, Geraldo Samo,
Mirito Torreiro, Patricia Torres San Martín, Julia Tuñón, Ismail Xavier, 2003
© Traducciones de Jung Ha Kang, Paulo Antonio Paranaguá y María Calzada Pérez, 2003

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2003
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 15.531-2003
ISBN: 84-376-2060-0
Printed in Spain
Impreso en Lavel, S. A.

Humanes de Madrid (Madrid)

Patricio Guzmán

Marina Díaz López

A mi amigo Arturo Lozano porque siempre me ayuda a ver

El comentario y la traducción se comportan con el texto como el estilo y la mimesis con la naturaleza: el mismo fenóme­no visto desde distintas perspectivas. En el árbol del texto sagra­do, ambos no son sino hojas eternamente susurrantes; en el ár­bol del texto profano, los frutos que caen a tiempo.

Walter Benjamín, Dirección única, 23.

De manera propicia al tiempo que se vivía entre los años sesenta y setenta, el cine documental latinoamericano aprende a ser el texto de subversión de lo sagrado, de la forma entendida y tradicional de considerar la sociedad y sus formas, para com­prenderse como un gesto de acción y de intromisión con una realidad, entonces más que nunca interpretada como política. De los discursos removidos, precisos y exter­nos que constituyen una forma de pensar parecida en todo el continente, que se re­siente ante la incurrencia estadounidense en las economías y en los modos de enten­der los cambios, y que trata de redefinir ese espacio ‘otro’ de lo latinoamericano aco­dado en las teorías de la dependencia, el cine absorbe esa conciencia crítica y espontánea para hacerse con un espacio de popularización de manera distinta a como había abordado lo popular hasta el momento. En el festival de Viña del Mar de 1969, se explicita este proyecto: «[Los cineastas] [c]reían que una mejor forma de enfocar el fenómeno del imperialismo y penetración norteamericanos era a partir de la realidad concreta del cine»58. Es decir, las imágenes que van a producirse en tor­no al ya codificado movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano tratarán de rever­tir esa experiencia de ser espectadores, como lo han sido todos los públicos latinoa­mericanos, para convertir a los distintos pueblos americanos en actores de su propia historia.

En este caldo de cultivo y de creación se forja el joven Patricio Guzmán, que via­ja al extranjero para formarse, como hicieron muchos de sus contemporáneos, y re­gresa a Chile convencido de que debe utilizar su entusiasmo cinematográfico para

38 Aldo Francia, Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar, Santiago de Chile, Artecien/Cesoc, 1990, pág. 167.

214



El primer año (Patricio Guzmán, Chile, 1972).

dar cuenta de la especial situación que vivía su país, entonces dirigido por un gobier­no mayoritariamente de izquierda. En 1970 había subido al poder Salvador Allende, líder de la Unidad Popular, con un escaso margen que necesitaría del apoyo de la De­mocracia Cristiana para subsistir como eje político ejecutivo. Desde este año hasta el 11 de septiembre de 1973, fecha del fatal golpe de estado comandado por Augus­to Pinochet, el país vive un paréntesis de revolución, de convulsión y de frenesí que reclamó una atención específicamente documentalista por parte de Patricio Guz­mán. Era una iniciativa en sintonía con la trayectoria de Chile Films, empresa que quería afrontar la producción, distribución de cine y producción de actualidades, dentro del nuevo contexto político y a tono con él. Los trabajos de Guzmán de esta época serán El primer año (Chile, 1972), La respuesta de octubre (Chile, 1972) y la trilo­gía de La batalla de Chile (La insurrección de la burguesía, El golpe de estado y El poder po­pular, Chile-Cuba), posproducida en suelo cubano, bajo los auspicios del Instituto Cu­bano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y concretada en los años 1975, 1976 y 1979. . . . ,

El exilio dará, después, una vocación interesante al cine de Patricio Guzmán59. Salvo la experiencia de La rosa de los vientos (Venezuela-Cuba-España, 1982), una am-

59 Sin duda, el exilio será el territorio conceptual clave para entender la producción de cine chileno a par­tir de 1973, dejando una curiosa y estremecedora visión de un país roto y escindido de raíz. El mejor trabajo sobre el particular es el de Zuzana M. Pick, «Chilean Cinema in Exile, 1973-1986», en Michael T. Martin (ed.), New Latín American Cinema, Detroit, Wayne State University Press, 1997, vol. II, págs. 423440.

215



La batalla de Chile (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975-1979).

biciosa coproducción, y sus trabajos iniciales que incluyen también las prácticas de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) de Madrid, consagrará su vida al cine documental, a su producción y a su didáctica. Aunque existe una clara línea argu- mental que cose una constancia en las preguntas, en los contenidos de su cine, cada país de residencia permite conjurar las respuestas siguiendo el quehacer de un foro distinto. El comentario dado a sus imágenes puede escribirse en una doble determi­nación. Por un lado, construir un fondo de provisión para el imaginario latinoame­ricano, buscando sus lugares de producción creativa y de convención narrativa a tra1 vés del ejemplo de cine metafórico, como es La rosa de los vientos, y también en la ex­posición de las raíces precolombinas y las suturas de mestizaje en México precolombino (España, 1987) y La Cruz del Sur (España, 1992)60. Y, por otro lado, la mayor parte de la cinematografía de Guzmán busca crear y recrear la identidad chilena desde posi­ciones de distancia motivadas por la separación física, pero también desde una leja­nía que es fácilmente explicable por la disposición de un discurso que se pretende idealista, pero que inevitablemente aboca a la nostalgia.

60 A este grupo, aunque inserto en él de manera algo difícil, pertenecería El proyecto ilustrado de Car­los ///(España, 1988), serie de cuatro capítulos realizada para Televisión Española. En esta producción es fácil reconocer la delicadeza habitual con la que Guzmán elabora el documental, pues no hay diálogos en la película y la visión del personaje protagonista y su obra trata de establecerse nítidamente en los es­pacios de intimidad donde es fácil evocar la reflexión y la descripción analíticas de los procesos de la His­toria.

216

Así, el conjunto de su obra establece unas pautas que coinciden con los marcos geográficos e institucionales donde se producen las películas. Estos lugares marran, como hitos del camino, el estilo que caracteriza a cada capítulo del libro de viaje. En primer lugar, La batalla de Chile establece una evidente conexión con el élan produc­tivo del ICAIC de los años setenta, que permite entender también el asesoramiento de Julio García Espinosa, en lo cinematográfico, y de Marta Hamecker, en lo ideoló­gico. Probablemente un contexto único como el de la Cuba revolucionaria permitió a Guzmán y al editor y cineasta Pedro Chaskel asumir y procesar el compromiso de dar cuenta de los prolegómenos políticos y de la configuración de un periodo violen­tamente abortado en una obra magna, extensa y comprometida. En segundo lugar, la etapa española de su producción tiene en la Televisión Española (TVE) el diálogo expreso con sus formas documentales que buscan una mirada codificada de cine do­cumental de calidad, pero también de producción televisiva. Las películas que com­ponen este ciclo español están llamadas a constituir un imaginario látinoamericanis- ta desde la solidez del apoyo a una reconfiguración reivindicadora e indigenista, pero que rebusca un estilo de sobriedad narrativa y elocuencia visual que explica las difi­cultades que han tenido estas películas para ser vistas en un entorno televisivo que no asumía nada que no fuera el reportaje; visiblemente La Cruz del Sur. Y finalmen­te, la coproducción con México Puebh en vilo/Les barrieres de la solitude (Francia-Méxi­co, 1996) iniciará la etapa francesa donde los temas experimentan un periodo de ma- tización y reflexión que permiten exhibir toda la riqueza visual y narrativa de un cine documental de autor, una búsqueda del género ensayístico donde la voz enuncia con racionalidad y las imágenes estudian el objeto de reflexión desde una complicidad que nunca resulta arrogante.

De alguna manera, el recorrido existencial de Patricio Guzmán ha servido para es­tablecer una disposición autorreflexiva y conspicua hacia un imaginario visto siem­pre desde un lugar remoto; exilio obligado, errancia familiarizada, las películas que forman su periplo vital responden a una inclemencia demasiado próxima a los lati­noamericanos de la segunda mitad del siglo xx. Desde las primeras películas docu­mentales de los Equipos del Primer y Tercer año hasta la conclusiva firmeza históri­ca y cinematográfica de El caso Pinochet/Le cas Pinochet (Francia-Bélgica-España, 2001), el círculo de aproximación a una identidad soñada, imaginada y, quizás, perdida hace que su forma, rescatada por el trasiego de todas las películas, sea más bien oblonga, elíptica, y constituya los ires y venires de una reflexión constante sobre cómo reflejar la historia de la vida en este tiempo, y también según la variable ame­ricana, entendida ésta como si friera una versión arrebatada y confusa de una forma de traducir y comentar la civilización occidental.

Después de concluir el proyecto de La batalla de Chile, los inicios de la década de los ochenta probablemente se verían como una térra incógnita para Guzmán. Aun­que las preocupaciones no le abandonarán y le harán regresar, voluntaria o involun­tariamente, al universo chileno con su próxima película En nombre de Dios (España- Chile, 1986), se abre en este momento una posibilidad de abordar proyectos que ha­cen extema de manera más contundente su vocación latinoamericanista. A lo largo de dos películas, La rosa de los vientos y La Cruz del Sur, se evidenciará uno de los ras­gos más característicos para pensar dicha identidad transnacional, fielmente palpable en una rica exposición paisajística y grandiosa del continente entero. La rica y hete­rogénea realidad latinoamericana queda agazapada tras la lucha de las raíces preco­lombinas con el legado de la Conquista, el Encuentro y la colonización española.

Y su lógica discursiva se centra en el combate de sus símbolos religiosos, arquetípi- cos y de poder.

La rosa de los vientos es una película donde se reconoce el estilo metafórico y argu­mentativo de un cine de ficción que acusa la influencia del realismo mágico y su compromiso alegórico con la realidad histórica, pero también con el imaginario po­pular y cotidiano de la cultura popular latinoamericana. La apuesta era crear un espa­cio utópico que mezclara los tiempos (el de la Conquista con el contemporáneo) y los personajes (campesinos versus militares y paramilitares) de manera que se genera­ran espacios de contraposición, de oposición entre personajes que representaban unos legados fehacientes en la comunidad. El locus alegórico se encubre en unos es­pacios de irrealidad que dan lugar a una expresa formalidad que recuerda a los géne­ros fantásticos, aunque el sentido de la película misma sea más bien el contrario. La presunta inclemencia ideológica de la película, también entrampada en lo religioso, se resuelve en una oposición maniquea de dos grupos de estereotipos (agrícola/mili- tar; chamánico/sacerdotal; discurso oral/discurso científico), atildados en aditamen­tos expresivamente simbólicos, que terminan por justificar, de manera muy abstmsa, dos tipos de vida,

Por su parte, La Cruz del Sur parece una película destinada a una configuración se­mejante al discurso grandilocuente de la metáfora, pero consigue quedarse en un cua­derno de bitácora que establece unas pautas para entender la multiplicidad, variedad y riqueza del fenómeno religioso en Latinoamérica, pero también de la proyección de éste en su contexto contemporáneo. Aunque la película se inicia con una recrea­ción de la llegada de los españoles a tierras mexicanas, donde podemos contrastar la eterna diferencia de aspecto y comportamiento entre indígenas y españoles, la voz única del narrador, un sacerdote franciscano, permite establecer el recelo de los me- xicas, la compleja trama política del resto de los pueblos indígenas y la argucia y la violencia de los conquistadores. El discurso se plantea de manera enigmática, aunque se exprese la interpretación harto conocida de los discursos escritos e historicistas de los españoles sobre la naturaleza de estos pueblos encontrados y sobre los mecanis­mos idóneos para facilitar la evangelización. Las imágenes ayudadas por la música ambiental y de tildes new age de José Antonio Quitano se deslizan por la pantalla asu­miendo su condición de abrir ventanas a un mundo nuevo; el que se descubría, o el que se perpetraba. Pero la fábula no queda ahí y poco a poco se irá abriendo el espec­tro y abandonando la voz del anciano para dar la palabra a distintos prelados de las diversas Iglesias, hombres y mujeres que tratan de explicarse su devoción en el mun­do, pero también de establecer su relación con el pasado cristianizador presente. Las entrevistas están muy cuidadas y buscan romper los ángulos habituales que usa el re­portaje para exhibir el estilo de expresión directo. Los rostros y sus hablas plastifican ese espacio de contraposición que resulta mucho más rico que el del mestizaje; com­ponen un verdadero álbum familiar de espiritualidad, pero también de ética argu­mentativa para explicar el mundo. Como sucediera en una película contemporánea, Baraka (Ron Fricke, Estados Unidos, 1992), la expresión de la religiosidad evidencia una multiplicidad de prácticas y de contextos que son fácilmente asimilables y con­mensurables entre sí, aunque sólo sea a través de su tensión hacia lo desconocido, pero también hacia lo vivido día a día. El periplo llega a su fin dando la palabra a los prelados de la Teología de la Liberación que expresan su ideología conectada con la realidad social latinoamericana y que no desmienten una oposición al catolicismo or­todoxo que también tiene su voz en la saga de entrevistas.

218

En resumen, ambas películas constituyen un intenso planteamiento de unión en la interculturalidad. La mirada etnográfica que materializan asume el riesgo de esta­blecer un discurso demasiado general; precisamente todo lo contrario a lo que per­mite comprobar la obra chilena de Patricio Guzmán.

• Sin ninguna duda, la materialización de un cine chileno ha sido el principio que ha vertebrado toda la obra de Patricio Guzmán, realizada desde la distancia reflexiva y física. El itinerario por sus películas permite comprender hasta qué punto la cons­tancia en representar una realidad unida a una identidad nacional socaba el camufla­je productivo que ejemplifica cada episodio de su carrera. Desde la realización de La batalla de Chile, que marcará su visibilidad para la historia del cine latinoamericano, y que le colocará en el panteón de sus ilustres, hasta una realización modesta como La isla deRobinson Crusoe (Francia-Chile, 1999), su cine busca dibujar un mapa de imá­genes, sonidos y rostros. Este mosaico urdido en tomo a la mirada hacia el lugar de pertenencia permite pensar en ese álbum de familia que él ha reivindicado hasta el punto de ser anotado por todos sus comentaristas y estudiosos de su obra como la sentencia que define el porqué de su cine: «un país, una región, una ciudad que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías»61. Si esta frase ha sido siempre glosada como una manera de establecer la naturaleza de «director de documentales» que encama Guzmán, una lectura algo más profunda nos obliga a pensar en la intencionalidad de su obra hacia su espacio vivido desde el exilio. Una posición que no termina de definirse como tal, pues los ires y venires a Chile son constantes y próximos en todas sus realizaciones, pero- que no deja de enfatizar la comparecencia del documentalista hacia un objeto que pretende traer a presencia desde la planificación de su estructura, de su configuración, de algo que bien puede llamarse «esencia». El cine chileno de Patricio Guzmán se vive desde la preocupación de pensar en quiénes son los que se predican como chilenos en un país marcado por la ruptura violenta y brutal que supuso el mandato de Augusto Pinochet. En ese sen­tido, la opción de Guzmán queda del lado de uno de los dos posibles Chiles, el de los perdedores, el de aquellos que fueron arrastrados hacia un lugar espantoso. Las películas que componen este ciclo (Elprimer año, La respuesta de octubre, La(s) batalla(s) de Chile, En nombre de Dios, Chile: la memoria obstinada/Chili: la mémoire obstinée [Fran­cia-Canadá-Chile, 1997], La isla de Robinson Crusoe y finalmente, El caso Pinochet) es­tablecen un itinerario que se vincula con la voz de unos actores cuyo sentido políti­co y de determinación se vincula con la democratización anhelada que fatalmente está huida y mancillada. Los personajes y los paisajes que revisten estas películas per­miten afianzar un ideario chileno desde la destemplanza, pero también desde una fuerza humana que compone una identidad que rellena con prestigio y aplomo un ser chilenos.

La realización de La batalla de Chile debió sumirse en una extraña aura de crea­ción en marcha que dejan ver sus imágenes. Comandada desde el Equipo Tercer Año, un grupo pequeño de cineastas que unían al de El primer año otros colaborado­res, partía de la necesidad de dar cuenta de lo que estaba sucediendo en los distintos lugares en ese tercer año de mandato de Allende. El primer año y La respuesta de octu­bre (ambas de 1972) habían sido dos inmersiones de lleno en el ambiente nacional.

61 Jorge Ruffinelli, Patricio Guzmán, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001, pág. 8. Este libro re­sulta una guía, análisis y comentario de indudable valor sobre la obra del director.

219

Sus imágenes trataban de dar un retrato político de la situación a través de varios epi­sodios que buscaban representar a la variedad de grupos sociales chilenos: la alta bur­guesía y sus diatribas en un contexto político nuevo, los campesinos indígenas mani­festándose en el surgimiento de la reforma agraria, los obreros dentro de un discurso lúcido de expresión, los intelectuales racionalizando y la visita de Fidel Castro en apoyo al nuevo régimen. En esencia se encuentra ya aquí el mapa de lo que se verá en la trilogía de La batalla de Chile y sus imágenes se hacen fundacionales: «Fue un descubrimiento del modo de hacer chileno, la manera de hablar, la síntesis de la idio­sincrasia de un campesinado y de un proletariado, de una comunidad deseosa de ha­cer cambios, que vive un momento épico: el comienzo de un proceso revoluciona­rio. A mí me parecía que testimoniar esta cuestión era fundamental y era hermosísi­mo también»62.

De alguna manera, el Equipo Tercer Año consiguió aunar la frescura de una in­tervención documental directa con cierta capacidad de autoconciencia que les llevó a programar, a «colarse» discretamente en un sin fin de lugares donde captaron infi­nidad de puntos de vista sobre una actualidad explícitamente conflictiva, donde el gobierno era acosado por la hostilidad de los partidos liberales y de la extrema dere­cha. Un narrador va pautando los momentos en los que se va desarrollando un pro­ceso de acoso y, finalmente, fuera de campo, fuera de la película, de derribo63. La tex­tura de las imágenes elude el virtuosismo y el montaje intelectual del documental la­tinoamericano contemporáneo y se «queda» con los protagonistas, con los eventos en largos planos cosidos por el bullicio ambiental de un cine directo: «Intentando no perder la frescura y la espontaneidad, se privilegiaron las tomas largas, unos planos secuencias que si en la ficción refuerzan el realismo, en el documental crean en oca­siones el paradójico efecto ficcional en el espectador avezado. Y sin embargo las imá­genes, el cuadro móvil, los reencuadres, los cambios de foco, la puntual aparición en pantalla de miembros del equipo o de Guzmán con su micrófono, invitan al espec­tador a adoptar la posición de observador participante»64.

La película se divide en tres partes; las dos primeras dan cuenta del proceso de de­sestabilización hasta el golpe de estado; la tercera tiene un cariz más reflexivo y abs­tracto; se centra sobre el «poder popular» donde es fácil reconocer el valor de las pa­labras del editor y colaborador directo de Guzmán en los años del ICAIC, Pedro Chaskel: «Mientras hacía este trabajo, lo consideré una tarea política más. Y ni siquie­ra una tarea más, sino la tarea que teníamos ante nosotros en ese momento»65. El co­nocimiento por parte del público del desenlace fatal acrecienta un sentido desolador en las imágenes, pero también vivifica los testimonios, sobrecoge el entusiasmo, la actividad, las expresiones de solidaridad de los chilenos que apoyan a Allende, en contraposición con los que viven en una hostilidad expresa y llena de subterfugios que se alejan a marchas forzadas de la complicidad a la que invita la cámara, el mi­crófono, las preguntas directas de Guzmán. Y, con todo, dentro del proyecto mismo

62 Patricio Guzmán y Pedro Sempere, Chile: El cine contra el fascismo, Valencia, Femando Torres Editor, 1977, pág. 55.

63 La voz over del narrador fue reeditada en 1996 con toda una redefinición de los términos políticos para explicar la realidad. Véase Rufímelli, op. cit., págs. 345-346.

64 María Luisa Ortega, «La batalla de Chile», en Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.), Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100películas, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 290.

65 Ruffinelli, op. cit., pág. 189.

220

de la Unidad Popular, la película ofrece la imagen de un pueblo, real, consciente, que destila entusiasmo y arrojo, que se mueve por la pantalla igual que lo hacía por un presente presto a la acción. El pensamiento colectivo se ejemplifica en un sinfín de entrevistas cuya textura está en las expresiones directas, pero también en las miradas a la cámara, en los encuadres desde distintas posiciones, desde la excentricidad de un cine que acompaña a la realidad en lugar de buscarla.

Casi diez años más tarde, Guzmán puede regresar al contexto chileno desde una de sus producciones para Televisión Española. Se trata de En nombre de Dios, un do­cumental sobre el papel de resistencia de la Iglesia chilena en el contexto de la dicta­dura, abanderado por el cardenal Silva Henríquez y por el proyecto Vicaría de la So­lidaridad. La realización está expuesta a expensas de la expresión tradicional de los personajes que conforman un grupo de personas que trabajaron activamente para re­cuperar los indicios de torturas y desapariciones, pero que también ayudaron a las fa­milias de los muertos. La disposición en capítulos, la realización próxima al reporta­je, el tratamiento organizado contrastan con otra película con la que se establece una interesante rima: La isla de Robinson Crusoe. Ambas películas abordan el problema de la identidad desde otro lugar, la Iglesia y su estructura en la primera; la referencia li­teraria e imaginaria en la segunda. El proyecto de viajar a la isla donde residió el hom­bre real que dio lugar al personaje de Daniel Defoe permite a Guzmán establecer un periplo personal, donde establecer un paisaje de un lugar extraño, una isla vista des­de el rutilante puerto de Valparaíso, donde la vida se estructura desde la otredad, y donde se encuentran marcas que permiten entender cómo se ha ido escribiendo la historia reciente del país, escindido entre presentes y ausentes. En el fondo, ambas películas permiten tomar unos lugares aislados, isleños, como epítomes de la identi­dad chilena, como lugares donde, como si de un experimento se tratara, se codifican y precisan todos los elementos magullados y esquivos de la realidad de la sociedad chilena «normalizada».

En ambos casos, y de manera contundente vemos aparecer la figura de un narra­dor, ya rotundamente explícito, que es el propio Patricio Guzmán. Pero esta posición sólo culminará con un proyecto anterior, Chile: la memoria obstinada. La idea que bus­caba recuperar la memoria de una persona que vivió en primera persona el golpe de estado, el propio Guzmán, se transformó en una interesantísima vuelta al Chile de la escisión. El experimento consistió en regresar para encontrarse con personas que pro­tagonizaron la facturación de un terrible imaginario del golpe tomando como refe­rencia material el fondo de provisión que supone La batalla de Chile. Los escoltas ci­viles del presidente Allende, el pintor José Balmes, que recupera un motivo de una fotografía tomada a uno de estos hombres cuando fue despedido de un golpe en las puertas del Palacio de la Moneda, el himno «Venceremos» de la Unidad Popular y, sobre todo, Ernesto Malbrán, viejo amigo de juventud de Guzmán, que aparece en la tercera parte de La batalla de Chile y que ayuda ahora a crear una especificación del discurso sobre la memoria; en último término, el auténtico motas argumental esen­cial de la película. Y para reificar la memoria Guzmán recurre a un doble experimen­to vital que hace sumamente autorreflexiva su obra. Por un lado, se apoya en la ca­dencia musical y existencial de su tío, Ignacio Valenzuela, que guardó en su casa los rollos de la película mientras su sobrino, el propio Patricio, estaba detenido en el Es­tadio Nacional. Pero, por otro lado, ejecuta un experimento de recepción al mostrar la película en diversos colegios y escuelas. Los resultados de todo esto son estremece- dores; mientras su tío le vuelve a conducir a su experiencia de encarcelamiento, ayu-

221



Chile: la memoria obstinada (Patricio Guzmán, Francia-Canadá-Chile, 1997).

dado por la crónica de amigos próximos, los jóvenes que no vivieron el tiempo de la Unidad Popular ni el golpe se enfrentan, por primera vez, a un relato que les ofrece unas imágenes de su pasado como país: «Ver la película años después de que el gene­ral Pinochet derrocara al gobierno de Allende, hace que ver el filme se convierta en una experiencia estremecedora. La gente de la calle que aparece en el filme, y no los autores que hay detrás, es muy elocuente, cada uno de ellos es un ejemplo vivo que desmiente el concepto de “masa silenciosa”. Son gente con un visión política clara y su pasión, en última instancia, es mejorar la calidad de vida a nivel colectivo»66.

Si en La batalla de Chile la intención era dar cuenta histórica de unos hechos bo­rrados por el zarpazo del fascismo, La memoria obstinada pretende ejecutar una me­moria tejida por todos; por los contemporáneos y por los extemporales. Todos son convocados a inmiscuirse en un relato que debe ser escrito y que merece conciencia y homenaje. Quizás la experiencia del trabajo Pueblo en vilo, a partir de un libro del historiador mexicano Luis González sobre su pueblo michoacano natal, puso a Guz­mán sobre la pista de la necesidad de provocar lugares de reflexión sobre la identidad del pueblo chileno anulado por el dolor del recuerdo. La sinceridad con la que los jóvenes se expresan y las lágrimas y llantos de algunos, que no pueden contener tras la proyección de las imágenes, permiten establecer un código emotivo y sustancial con el que se cierra la película, cuyos compases breves y lentos de «Claro de luna» in­terpretados por don Ignacio ayudan a matizar y a recoger.

66 Ella Shohat y Robert Starti, Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, Barcelona, Paidós, 2002, pág. 269.

222

En la mitad de la narración hay un largo excurso que recuerda a Jorge Müller, el camarógrafo y fotógrafo de las distintas películas realizadas durante la UP que fue de­saparecido. Los comentarios sobre Jorge y el mutismo doloroso de su padre hacen del homenaje a uno de los artífices de La batalla de Chile un punto de conexión que se recreará con mayor cmdeza en la última película, El caso Pinochet. De alguna ma­nera, este documental es la otra cara de la moneda y cierra históricamente todo el proceso de terror vivido en los últimos veinte años en Chile. El inicio de un proce­so judicial al dictador chileno, comandado desde una fiscalía de la jurispmdencia es­pañola, lleva a combinar el reportaje sobre el devenir de los hechos y las respuestas contrapuestas de los chilenos, a favor o en contra del proceso al general, recluido en Londres. Después de casi treinta años de perfilar la injusticia, el crimen, la ilegalidad de un estado político chileno, la opinión internacional comunicaba la evidencia de genocidio, pero también hacía visible la comunidad del exilio, del desarraigo obliga­do al que había conducido un régimen atroz. Matizando el posicionamiento del ex presidente se inicia una amplia y variada colección de relatos de personas próxi­mas al horror por el que se le quería procesar. Mujeres, y un hombre, que sufrieron la pérdida de seres queridos, que sobrevivieron a las penalidades, torturas y vejacio­nes del enclaustramiento, la detención y la cárcel, hablan abiertamente. La entrevis­ta ha sido siempre un lugar privilegiado en el cine de Guzmán, donde se permitía ex­ceder la visión en contraplano del hablante para mostrar diversos aspectos; en El caso Pinochet la frialdad del encuadre permite cernirse en tomo a estos relatos del horror y al humanismo de la supervivencia. Estas personas, convocadas por el proceso, pudie­ron extemalizar sus experiencias ante un estatuto de legitimidad; no se trata de otor­garles una dignidad perdida, sino de abrir un espacio fílmico, histórico, a su verdad. Y nada más palpable y evidente que los restos humanos excavados en distintas fosas para dar un lugar físico, una personalidad jurídica a los desaparecidos que el gobier­no pinochetista borró incluso de la misma existencia como personas reales.

Estas dos últimas películas de Guzmán establecen un interesante diálogo con el acervo memorístico e histórico de donde proceden, al menos, como hitos de un dis­curso trazado en la distancia. Las imágenes llegan a un punto de énfasis que permi­ten establecer un camino entre el cine directo de los setenta y el documental sopesa­do y constituido desde la cadencia de las imágenes de los noventa. Es un camino donde el cine de Guzmán ha permitido forjar imágenes para rubricar una identidad nacional chilena, perdida para muchos, y negada para otros tantos. En el espíritu de estas imágenes radica una sociedad civil, una creencia en el porvenir que no adjura, que se piensa en la recomposición constante de una historia que debe ser memoriza- da, aprendida, codificada.

FILMOGRAFÍA

Patricio Guzmán (Santiago de Chile, 1941)

Viva la libertad (Chile, 1965), Electroshow (Chile, 1966), Artesanía popular (Chile, 1966), Gestos para escuchar (codirección de Enrique Alvarez y Romualdo Molina, Es­paña, 1967), Cien metros para Charlot (España, 1967), La tortura y otrasformas de diálo­go (España, 1968), Imposibrante (España, 1968), El paraíso ortopédico (España, 1969), Opus 6 (España, 1969), Chile: elecciones municipales (Chile, 1971), El primer año (Chi­

223

le, 1972), La respuesta de octubre (Chile, 1972), La batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía (Chile-Cuba, 1975), La batalla de Chile II: El golpe de estado (Chile-Cuba, 1976), La batalla de Chile III: El poder popular (Chile-Cuba, 1979), La rosa de los vientos (Venezuela-Cuba-España, 1982), En nombre de Dios (España-Chile, 1986), México pre­colombino (España, 1987), El proyecto ilustrado de Carlos III (España, 1988), La Cruz del Sur (España, 1992), Pueblo en vilo/Les barrieres de la solitude (Francia-México, 1996), Chile: La memoria obstinada/Chili: lamémoire obstinée (Francia-Canadá-Chile, 1997), La isla de Robinson Crusoe (Francia-Chile, 1999), El caso Pinochet/Le cas Pinochet (Francia- Bélgica-España, 2001).