

## **Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán.**

Ignacio Rodríguez<sup>1</sup>

**Resumen:** Este trabajo parte de la premisa de que se ha producido un giro subjetivo en la forma de representar el mundo histórico en el documental político latinoamericano. Para dar cuenta de ello se toma como caso testigo la obra de Patricio Guzmán. Particularmente tres de sus películas: *La batalla de Chile* (1972-1979), *Chile, la memoria obstinada* (1996-1997) y *Salvador Allende* (2004). A través de la comparación de estos films se analiza cómo se ha abandonado un tratamiento objetivista de la realidad en favor de una mirada que hace foco en la experiencia de los actores sociales y del propio realizador. Esto puede rastrearse a partir de algunos cambios formales en el plano del narrador, de la narración y la representación de los actores sociales, así como también, en el uso de ciertos dispositivos cinematográficos como el montaje y la puesta en escena.

**Palabras clave:** Documental político, subjetividad, representación, realidad.

**Abstract:** This article posits a subjective shift in the representation of history of the Latin America documentary. A comparison of three of Patricio Guzman's movies: *The Battle of Chile* (1972-1979), *Chile, Obstinate Memory* (1996-1997) and *Salvador Allende* (2004) shows that the purportedly objective treatment of reality has been superseded by a focus on the experience of social actors as well as of the director. The shift can be traced through formal changes involving the narrator's positionality, the script, and the representation of social actors, as well as the deployment of cinematic devices such as montage and mise-en-scène.

**Keywords:** Political documentary, subjectivity, representation, reality.

## **Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán.**

Ignacio Rodríguez

### **El giro subjetivo**

*Un país que carece de cine documental es como una familia que carece de álbum de fotografías.*

Patricio Guzmán<sup>2</sup>

El cine documental nació asociado a la convicción de que era posible registrar la realidad de manera transparente. Por un lado, esta idea se apoyaba en el carácter ambivalente de la imagen que inducía a mimetizarla con su referente y creaba una fuerte impresión de realismo. A su vez, el tratamiento distanciado que predominaba en los primeros documentales y noticieros cinematográficos favorecía su pretensión de objetividad. Todo hacía pensar que se podía dar cuenta de lo real a través del ojo mecánico de la cámara. Pero el dispositivo cinematográfico rápidamente demostró que estaba lejos de ser un elemento neutral para captar la realidad. De esto tomaron conciencia tanto los primeros realizadores como los posteriores estudios sobre cine. Pronto se hizo evidente que por más que el realizador limitara al mínimo posible cualquier tipo de manipulación sobre el material registrado, su sola presencia modificaba la realidad documentada. Al respecto se fueron generando debates sobre el carácter construido del documental al punto que, en la actualidad, se cuestiona la posibilidad de establecer límites precisos entre un “cine de ficción” y un “cine de lo real”.

Este dilema en el cual se ve envuelto el cine documental es particularmente relevante para el documental político. En la medida en que la crítica constructivista pone en duda el estatus de realidad del documental, ¿cómo puede representarse el mundo histórico si esa representación no es más que una versión del sujeto que la construye? ¿Cómo se puede sostener que eso que muestran imágenes y

sonidos es lo que “realmente” sucedió? ¿Es posible establecer un vínculo entre lo real y sus representaciones?

Frente a estos interrogantes, el caso de Patricio Guzmán aparece como una alternativa para sortear esta encrucijada. Sus películas más recientes resultan paradigmáticas de lo que aquí se define como “giro subjetivo”. Se trata de un viraje de 180 grados, que desplaza el ángulo de la cámara de los hechos que son objeto de la filmación para incluir al sujeto autor de la película. Es a través de dispositivos que permiten evidenciar quién habla, y desde qué lugar lo hace, que Guzmán intentará una representación posible del mundo histórico social. En contraposición a un tratamiento distanciado y con pretensión de objetividad, será el “conocimiento encarnado” en la experiencia del realizador, y los actores sociales con los que interactúa, lo que permitirá el acceso “al mundo”.

El análisis que se plantea a continuación toma como caso testigo de este proceso una parte acotada de la filmografía del realizador chileno que incluye los films *La batalla de Chile* (1972-1979), *Chile, la memoria obstinada* (1996-1997) y *Salvador Allende* (2004). Para este análisis comparativo se tomó como herramienta la tipología desarrollada por Bill Nichols respecto a las modalidades de representación<sup>3</sup> en el cine documental. De este modo se pudo observar, a grandes rasgos, que el giro subjetivo involucra el pasaje de una modalidad expositiva (donde se presentan los hechos de un modo distanciado) hacia una modalidad performativa (en la que el realizador aparece como un personaje más del film). Es necesario tener en cuenta que la teoría desarrollada por Nichols incluye otras categorías (observacional, interactiva, reflexiva y poética) y contempla la hibridación o coexistencia de dispositivos pertenecientes a distintas modalidades en un mismo film. Aquí se tomarán estas categorías para señalar los cambios que operan en el pasaje de una modalidad de representación a otra, así como también, para señalar el sentido de esas transformaciones y desplazamientos.

## El realizador dice presente

Uno de los primeros rasgos del giro subjetivo que se mencionaba con anterioridad es la transformación del narrador. En ese sentido, *La Batalla* es un clásico film expositivo con una voz en off impersonal y anónima que relata los



hechos de un modo distanciado. En sus tres partes, la película ofrece un relato histórico sostenido fundamentalmente a través de esa voz en off, que garantiza la progresión de la historia. El narrador anónimo introduce, desarrolla y concluye (cuando corresponde hacerlo) cada secuencia de esta

trilogía. Los testimonios, al igual que las imágenes, cumplen una función ilustrativa y probatoria: son el ejemplo audiovisual de los enunciados del narrador.

El narrador funciona como autoridad epistémica del film: relata una historia de la cual imágenes, sonidos y testimonios son una prueba fidedigna. Este podría decirse que es el presupuesto que gobierna la modalidad de representación que Nichols definió como expositiva. Si tomamos un fragmento al azar del film, por ejemplo cuando se aborda el tema de la huelga del cobre, veremos que esta estructura funciona a la perfección. Así podremos observar cómo voz en over analiza la situación y señala los hechos: en las minas, a pesar del paro de un sector gremial, 8.000 mineros continúan trabajando y hacen horas extras para mantener en funcionamiento la producción. Cuando se incorporan los testimonios de trabajadores a través del reportaje-encuesta, la mayoría de ellos dan cuenta de lo que señalaba el narrador y cuentan que no paran y van al trabajo. La voz en over cierra esta secuencia comentando el incremento de la asistencia al trabajo. Si bien en algunos casos hay testimonios que complementan lo expresado por la voz en off, estos no evitan su preeminencia.

Este funcionamiento, basado en el carácter expositivo de la voice over, es uno de los rasgos que la crítica constructivista observa ante la pretensión del documental de “mostrar la realidad”. Ante la posibilidad de otra lectura de lo real, el narrador omnisciente es la expresión de una parcialidad que, sin embargo, está oculta al mostrarse como única posibilidad de entendimiento de los hechos. Esto no invalida la legitimidad de la argumentación pero pone de manifiesto que el acceso a lo real no es transparente.

En *Chile, la memoria obstinada*, la pretensión de objetividad y los supuestos de no intervención ante lo registrado quedan anulados desde un comienzo. Aquí, además de ceder la voz a los entrevistados, es el realizador quien toma a su cargo la función del narrador. De este modo el estilo distanciado de la narración en tercera persona cede lugar al relato personal. Esta es una de las características de la modalidad performativa y hace que el espectador ya no esté simplemente ante una argumentación sobre el mundo histórico, más bien se encuentra ante la experiencia vívida del realizador en ese mundo.

El relato en primera persona también sitúa temporalmente al narrador respecto al momento de la realización del film. A diferencia de *La batalla*, donde el narrador funciona como una voz fuera del tiempo, la voice over en primera

persona sirve de anclaje al presente respecto del cual se accede al pasado. El contacto del presente del realizador con el pasado que intenta recuperar el film es un rasgo de reflexividad. Ya no se trata de mostrar la realidad sino de invitar a pensar junto al realizador cómo puede



rastrear el pasado a través de sus huellas en el presente. Los testimonios, las imágenes, el relato del Guzmán y su experiencia de investigación serán las marcas que señalan un camino posible para acceder a la historia chilena de los tiempos de la Unidad Popular.

Así es como narrador y realizador se superponen y eso se revela tanto en la banda sonora como en la imagen. La voz en off se identifica con el realizador a los pocos minutos de empezar el film cuando relata que es la primera vez que regresa a La Moneda en veintitrés años igual que Juan, su primer entrevistado. Desde este anclaje temporal Guzmán va contando una historia que es también su historia. Otro indicador que asimila la voz del narrador con el realizador es el vínculo con el que identifica a algunas de las personas que entrevista, muchas de ellas elegidas por su relación con él. Es el caso de su tío Ignacio Valenzuela y su amigo Ernesto Malbrán. La relación de implicación con los entrevistados no sólo revela que es el realizador quien habla sino que transforma a la voz del narrador en un personaje más. El rol de Guzmán como personaje ofrece un relato sobre el pasado situado en su experiencia, que se completa con la experiencia de otros relatos. Nuevamente el carácter reflexivo del film se pone de manifiesto a través elementos testimoniales y vivenciales, a partir de los cuales es posible restituir un pasado negado.

El vínculo personal del realizador con algunos de los entrevistados hace que muchas entrevistas funcionen como una conversación íntima más que como un intercambio de preguntas y respuestas. Así sucede, por ejemplo, cuando habla con Álvaro Undurraga, médico y amigo, que relata su paso por el Estadio Nacional convertido en centro de detención y torturas. Undurraga recuerda su encuentro con Guzmán y éste le pregunta a su entrevistado sobre sí mismo: “¿estaba yo muy asustado?”. Esta relación íntima del realizador con los entrevistados plantea una suerte de voz colectiva. Es como si el film se presentara como la voz de un “nosotros”, donde el realizador se incluye e incluye a quienes convoca. De ese modo se da un desplazamiento de la voz del narrador como autoridad central del relato hacia un conjunto de voces subjetivas e individuales con un fuerte sentido de comunidad.

En el caso de Salvador Allende, la voz del narrador se identifica desde un comienzo con el realizador. Si el film funciona como una suerte de biografía de Salvador Allende, es el realizador quien nos permite acceder a ella a través de la

significación que este personaje histórico tuvo en su vida. Esto lo plantea desde un comienzo cuando nos anuncia, mientras golpea un muro con una piedra, “Salvador Allende marcó mi vida”. El relato en primera persona adquiere en este film un carácter más intimista, emotivo, y por momentos, nostálgico.

De ese modo el film tiene una cuota de contenido autobiográfico, el realizador relata su detención en el Estadio Nacional y nos cuenta la única idea que recorría su mente en esos momentos: “salvar los rollos de La batalla de Chile, que contenía la prueba de ese sueño despierto que vivimos con Allende”. El relato seguirá incluyendo alusiones autobiográficas sobre lo que significó la experiencia del gobierno de la Unidad Popular en la vida del realizador. Pero esta impronta de la experiencia subjetiva del autor no se limita al comentario de hechos pasados. En el presente Guzmán nos propone un recorrido en su búsqueda por descubrir quien era Salvador Allende, “cómo se puede ser revolucionario y demócrata a la vez”. Esta función que cumple el narrador como guía en el recorrido que propone el film a través de su presencia explícita es otro rasgo de la modalidad performativa de representación. Lo que vemos y oímos es parte de la búsqueda de Guzmán. El realizador nos va mostrando aquello que va encontrando y lo hace a medida que lo encuentra.

Esta búsqueda no es lineal, acepta digresiones. Se trata de la inclusión de material de archivo, donde se recurre a la voice over distanciada y el film se vuelve expositivo. Asimismo, se incorpora un número importante de entrevistas en las que no existe relación de implicación con el realizador y predomina la modalidad interactiva. Pero lo que hace que *Salvador Allende* sea una película performativa es que todo se inserta en un marco general que es búsqueda subjetiva del realizador en la reconstrucción del pasado. Allí aparece Guzmán y su relato envolvente en primera persona.

### **De la gran Historia a las pequeñas historias**

Otro aspecto para abordar el viraje hacia la subjetividad es el de la estructura narrativa y la representación de los actores sociales involucrados en el

film. En ese sentido *La batalla* puede analizarse como un relato lineal y continuo en las dos primeras, de sus tres partes: *La insurrección de la burguesía* y *El golpe de Estado*. En el primer caso, el film comienza por el final y muestra imágenes del bombardeo a La Moneda. Pero esto solo anuncia el carácter retrospectivo de los hechos que se presentan a continuación. La historia se desarrolla a través de una estructura dramática de enfrentamiento, donde se analizarán paso a paso las circunstancias que llevan a un desenlace ya conocido. La clave está en revelar sucesivamente las tácticas conspirativas que fueron armando los sectores de oposición para derrocar al gobierno y cómo este pretendió frenar esa ofensiva. Para ello, la primera parte de *La batalla* ofrece una introducción donde se presentan los sectores en pugna: el sector popular que apoya al gobierno y las clases medias altas y altas enfrentadas a él.

Lo característico de esta presentación es el enfoque sociológico, donde no importan los actores individuales sino los sujetos colectivos. El film muestra la lucha entre burguesía y proletariado, los momios y el pueblo, ricos y pobres. Es una representación cinematográfica de la lucha de clases en un momento histórico. Para describir a cada uno de los sectores en pugna el film retrata sus perfiles a partir de tres recursos: la descripción de sus conductas por parte del narrador, el reportaje-encuesta a sujetos individuales anónimos y un tratamiento de la imagen a partir de planos detalle y panorámicas que se alejan de las cabezas parlantes, recorren sus cuerpos y los contextos en que se encuentran.

Esta contraposición de perfiles se ve con claridad en la primera parte de *La batalla* cuándo se entrevista a simpatizantes de la Unidad Popular en la calle y se les pregunta por el resultado de las futuras elecciones. Más allá de las respuestas esperables, respecto a quién va a ganar ó si se está de acuerdo con la vía electoral, es interesante destacar que los testimonios seleccionados dan cuenta de gente humilde, contenta y esperanzada con el proceso político. La cámara toma detalles como pancartas o los muestra con naturalidad en el piso comiendo un sándwich durante una manifestación de apoyo a Allende. Una mujer que deja ver la insignia del partido comunista en su ropa explica que no tenía nada antes de

que asumiera el gobierno, que corría el agua por dentro de su casa y que ahora no tiene mucho, pero lo suficiente para vivir.

En contraste, los primeros testimonios de opositores son recogidos mientras conducen sus automóviles. Todo un detalle de pertenencia a una clase o estrato social. La cámara registra afiches o calcomanías pegadas en las ventanillas de los vehículos. Serios o enojados todos hablan seguros del triunfo de la oposición y se muestran partidarios de la vía electoral. Entre las entrevistas realizadas a gente que circula a pie, una se destaca en tanto resulta representativa del carácter violento de la oposición. Una mujer con rostro desencajado portando una pancarta se acerca al reportero y pide “que se acuse constitucionalmente al presidente”, a los gritos dice que es “un gobierno corrompido” y que los “marxistas asquerosos tienen que salir de Chile”. La cámara se mueve y el encuadre cambia con el movimiento acercándose al rostro. Esto, que pudo haber sido resultado de las posibilidades limitadas del camarógrafo para moverse entre la multitud, refuerza el estado histérico de la entrevistada. Esta secuencia se repetirá como recurso de archivo tanto en *Chile, la memoria obstinada* como en *Salvador Allende*.

De este modo, es a través del duelo<sup>4</sup> entre esos dos sectores sociales que se estructura *La batalla de Chile*. Guzmán trabaja, en las dos primeras partes del film, sobre un hilo narrativo continuo donde la intriga funcionará en torno a quien será el vencedor. El final es conocido debido a que se trata de un hecho del pasado, e incluso el mismo



film comienza con el bombardeo a La Moneda (vale aclarar que la película fue montada en Cuba años después del golpe de estado del '73). Sin embargo el modo en que se llega a ese desenlace es lo que mantiene la tensión.

Respecto de la tercera parte (*El poder popular*), la película también avanza linealmente pero retrocede cronológicamente en el tiempo y vuelve a avanzar. Luego de una breve reseña de los logros del primer año de gobierno, *El poder popular* desarrolla, con los mismos recursos que la primera y segunda parte, el proceso de autoorganización del pueblo chileno a partir de la huelga patronal del '72. Aquí no hay tensión pero sí un intento de reconstruir este proceso a partir de secuencias que muestran su evolución.

En el caso de *Chile, la memoria obstinada*, la estructura narrativa se ve radicalmente transformada. Cuando Guzmán elige contar la historia a partir del testimonio presente de quienes participaron de ella (entre quienes se incluye), el resultado es una suma de fragmentos testimoniales que se ponen en relación mediante el relato del realizador. Guzmán se propone en este film rescatar la memoria colectiva de los chilenos, por un lado lo hace a través de los recuerdos de las vivencias de los entrevistados. Pero también acude a un recurso novedoso: provocar un debate sobre el pasado a partir de la proyección de *La batalla de Chile* ante grupos de jóvenes.

En el caso de las entrevistas, los actores sociales son identificados por su nombre, su profesión u ocupación y, en muchas ocasiones, por su relación con el autor del film. Cuando se trata de la proyección de *La batalla*, no se identifica a los actores sociales, sus reacciones ante el visionado de la película son expresiones individuales a partir de las cuales se entreteje una trama colectiva de desinformación y desmemoria. Lo interesante para destacar es que *Chile, la memoria obstinada* no presenta a sujetos colectivos. Aquí se muestran individuos que expresan en conjunto un mismo conflicto que atraviesa a la sociedad chilena. Se trata de la herencia de la dictadura y su represión política.

Algunas entrevistas, como la de Carmen Vivianco que enumera los nombres de sus cinco familiares desaparecidos o la entrevista a Rodolfo Müller (padre de Jorge Müller Silva, camarógrafo de *La batalla de Chile* y desaparecido) que no puede hablar ante el llanto que lo invade, aportan una fuerte carga emocional. Estos testimonios dan cuenta del peso que trae consigo la memoria.

Por otro lado están las reacciones de un grupo de estudiantes de teatro que, entre el llanto y la furia, expresan su impotencia, dolor y orgullo ante esa historia que comienzan a incorporar como propia. La memoria, el recuerdo del pasado, no deja de ser conflictivo. Aquellos que no comprendieron, no les contaron, o simplemente no vivieron las consecuencias del quiebre democrático, experimentan igualmente una situación de crisis al ponerse en contacto con esa tragedia histórica.

Este esquema fragmentario de experiencias es el que recorre la estructura narrativa de *Chile, la memoria obstinada*. A partir de este juego con los testimonios de sujetos individuales, sus emociones, sus afirmaciones y sus esperanzas emerge la propuesta de otra mirada hacia el pasado. El film aborda el conflicto en torno a la memoria colectiva y a la vez ofrece una alternativa para saltar la barrera del olvido impuesta por la dictadura. El espectador no se encuentra ante un férreo y único contradiscurso que funciona sólo por oposición a la verdad dictatorial. Más bien recupera un horizonte de visiones que permiten a cualquier espectador reflexionar sobre un pasado del que poco o mal se habla. Las pequeñas verdades, situadas y relacionadas, con toda la carga emocional que evocan esos testimonios, dan cuenta de un tejido social a través del cual emerge la verdad del pasado.

Si *La batalla de Chile* ofrecía un relato lineal de la historia (aunque con un retroceso en la última parte) y *Chile la memoria obstinada* apelaba a la puesta en relación de distintos testimonios y experiencias para recuperar el pasado, *Salvador Allende* esa una combinación de ambas técnicas narrativas. Aquí el avance lineal lo ofrece el relato en primera persona del realizador, que anuncia su necesidad de conocer a ese hombre que marcó su vida, de entender “cómo se puede ser revolucionario y demócrata a la vez”. En esa búsqueda Guzmán va recogiendo testimonios de distintos testigos e internándose en materiales de archivo.

De este modo, progresivamente se va revelando una historia que implica personalmente al realizador y que recupera un fragmento del pasado colectivo de los chilenos. Para ello se recurre a entrevistas y al metraje de archivo. Por momentos el film toma la forma clásica del film de archivo (cuando se dedica a repasar los 20 años de campaña electoral de Allende o la visita de Fidel Castro) o

adopta la forma de un reportaje en profundidad (cuando da lugar a la extensa entrevista al ex embajador de EE.UU). Pero la continuidad del relato se reestablece en la voz del narrador y su recorrido personal sobre la vida de Allende. Puede señalarse entonces una continuidad en el plano del discurso (entendido como forma del relato) y una discontinuidad en la historia (entendida como trama de hechos y situaciones contadas).

Los actores sociales que dan su testimonio aquí son identificados por su nombre, profesión, ocupación o vínculo con el ex presidente. Los testimonios son incorporados al film para retratar la personalidad de Allende y su relevancia está en las apreciaciones personales, y por lo tanto subjetivas, que ofrecen. A través de las vivencias de los entrevistados van apareciendo distintas facetas que iluminan la vida de ese personaje histórico que marcó la vida de millones de chilenos: su niñez, su carrera política, sus ideas, su soledad en el poder.

Es interesante el modo en que Guzmán elige abordar el tema del exilio que, por su carácter abstracto, es una cuestión difícil de tratar en imágenes. Para ello el realizador elige entrevistar a una artista plástica, Ema Malig. Además



del testimonio personal sobre su experiencia de exilio, Malig cuenta con una obra pictórica alusiva al tema que se muestra en el film a través de distintas tomas panorámicas. La geografía hostil del destierro aparece en la obra de Malig representada en mapa que muestra islas en un mar imaginario donde los exiliados pueden pensarse como navegantes a la deriva. Es esta dimensión vivencial y reflexiva que atraviesa el film lo que permite explicar su avance fragmentario, más allá del amplio caudal de entrevistas que incorpora. También muestra un modo evocativo de acceso a lo real donde la conflictiva realidad del pasado, si bien no puede mostrarse por completo, puede restituirse a partir de la reflexión sobre sus consecuencias en el presente.

## La mirada subjetiva y los usos del montaje

Como sabemos, el montaje, en tanto recurso cinematográfico, permite unir planos tomados en lugares y momentos distintos, e incluso unir tomas registradas en un mismo momento y lugar pero con distintas cámaras. Así es como resulta posible realizar transiciones entre planos y entre tomas para recrear la continuidad espacial y temporal de cualquier situación registrada. Del mismo modo, el montaje permite establecer cortes y uniones de planos con el objeto de generar nuevos sentidos, de construir significados que las imágenes no tenían por separado.

Entre las características que señala Bill Nichols para el documental expositivo se encuentra la necesidad retórica de expresar un punto de vista de modo persuasivo. Esto hace que el montaje responda en mayor medida a esta segunda alternativa, donde predomina una lógica probatoria. Es por eso que los planos se unen de acuerdo a un sentido de causa–efecto, o bien las imágenes funcionan como ilustración o contrapunto del relato racional de la voz en off. De esta manera, se prioriza la continuidad lógica entre planos por sobre el intento de recrear la continuidad espacial y temporal de los hechos registrados.

En la medida en que *La batalla de Chile* es un film predominantemente expositivo, no recurre a dispositivos que evidencien la posición subjetiva del realizador o que pongan de manifiesto la mirada subjetiva del film. Al contrario, el relato de la voice over en tercera persona, el estilo descriptivo y el montaje probatorio actúan a favor de una fuerte pretensión de objetividad. De lo que se trata es de afirmar y dar pruebas de lo que se afirma, sin explicitar quien lo dice. En todo caso los testimonios de los diferentes actores sociales convocados a través de sucesivos reportajes-encuestas o discursos públicos ratifican (por coincidencia o contrapunto) lo expresado por la voice over.

En algunos casos, desde el montaje y la edición el film también invita al espectador a focalizar la atención sobre determinadas situaciones. Un ejemplo es la imagen de Leonardo Henricksen, quien filma su propia muerte. Esto sucede cuando un grupo de militares sublevados le dispara mientras registraba lo que

sucedía en la calle durante un alzamiento militar fracasado, ocurrido unos meses antes del golpe del 11 de setiembre de 1973. La cámara enfoca al asesino y registra los disparos, hasta que el movimiento del encuadre finalmente da cuenta de la caída en el contracampo del camarógrafo, abatido por los disparos. Mediante el recurso de la edición se reproducen los mismos planos en cámara lenta, se retrocede y se los muestra nuevamente. Se captura la imagen fija y se amplía la imagen del asesino. Esta intervención desde la edición, permite poner el énfasis sobre los responsables de ese crimen y sobre “el verdadero rostro del ejército chileno”, como señala la voice over. Este uso de la repetición es parte de la retórica probatoria y del carácter analítico del film.

Muy diferente es el caso de *Chile la memoria obstinada*. Aquí el montaje se destaca por reforzar la mirada subjetiva de los entrevistados y del propio realizador. Son varios los casos donde se trata de recrear la situación de entrevista y mostrar el presente de la filmación. Mientras Guzmán cuenta desde la banda sonora su regreso junto a Juan a La Moneda, después de 23 años, se muestra el recorrido del entrevistado por el edificio. Aquí el montaje funciona a favor de la continuidad temporal y espacial de ese recorrido pero, además, se utiliza para yuxtaponer imágenes de archivo que funcionan como recuerdos o “flashbacks”. Así es como Juan se acerca a una ventana y la cámara toma la vista desde esa ventana, asumiendo la mirada subjetiva del entrevistado. Luego se sucede una toma de archivo desde la misma ventana que muestra la calle, que en el presente se ve vacía, repleta de manifestantes. Le sucede la misma toma en el presente, pero con la calle vacía. Aquí se simula a través del montaje el acceso a los recuerdos de entrevistado. Otras yuxtaposiciones de imágenes de archivo de La Moneda bombardeada cumplen la misma función. Este uso del montaje como modo de representar el proceso de rememoración refuerza la mirada subjetiva tanto del realizador como de los entrevistados en tanto que son estos quienes recuerdan a través de los testimonios que acompañan las imágenes.

En *Salvador Allende*, dado que el film ofrece una invitación a acompañar al realizador en una búsqueda personal, las imágenes del presente tienen una fuerte identidad con la mirada de éste. Es decir, funcionan muchas veces, como la visión

subjetiva del sujeto de este relato, que es el propio Guzmán. A través de su testimonio, de su recorrido, de sus diálogos con otras personas y de los documentos que descubre, llegamos a conocer distintos aspectos de la vida de Allende. Esto, si bien es resultado del relato en primera persona, también tiene un acompañamiento en el montaje y sobre todo en el manejo de la cámara, donde muchas tomas se pueden identificar por analogía con la mirada del realizador.

De este modo, el montaje también funciona en *Salvador Allende* como mecanismo de recuerdo y sirve para enlazar presente y pasado a través de los efectos retrospectivo (flashback) y prospectivo (flashforward). Asimismo, en



situaciones de entrevista también se utiliza el montaje en continuidad. Es destacable un recurso que permite acceder al pasado más allá del metraje de archivo. Se trata de la manipulación que el realizador hace ante la cámara de objetos testimoniales, como las últimas pertenencias de Allende que se

conservan al día de hoy (la banda presidencial, su billetera, su carnet del partido socialista) o el álbum de fotos de mama Rosa (madre de crianza de Allende). En este último caso las fotos no se insertan a través del montaje de archivo, sino a través de una larga toma donde una mano, que no aparece en el encuadre, da vuelta las páginas del álbum. En el caso de los objetos personales mencionados, las manos del realizador aparecen en el encuadre y exhiben los objetos a la cámara. Este es otro modo de manifestación de ese “conocimiento encarnado” que caracteriza al film performativo. Es también un decisión por determinado uso del montaje, donde se prefieren las tomas donde el realizador manipula los objetos antes que la yuxtaposición de planos fijos de los mismos.

### **Más allá del referente inmediato: reconstrucción y puesta en escena**

La reconstrucción de un suceso en el documental implica un quiebre en el nexo indicativo entre la imagen y su referente histórico. Según Bill Nicholls aunque el nexo entre la imagen y algo que ocurrió frente a la cámara sigue estando, ese algo ocurrió para la cámara. Sin embargo, una de las características del documental performativo es la performance que desempeña el realizador del film delante de la cámara, cuando habla en primera persona y ofrece una mirada del mundo a través de sus vivencias personales. En ese sentido, es la pertenencia del realizador al mundo histórico lo que da credibilidad a los hechos y personajes que son puestos frente a la cámara y convocados para mostrarse frente a ella.

*Chile, la memoria obstinada* es un film paradigmático en materia de acciones armadas para la cámara que, sin embargo, no dejan de ser representaciones del mundo histórico antes que de un mundo imaginario. Aunque aquí la acción del realizador ante lo que filma es explícita, las situaciones



que aparecen como resultado de su provocación pertenecen al mundo que le sirve de referente. Un ejemplo de ello es la secuencia en que una banda de música entona “Venceremos”, el himno de la Unidad Popular, en el centro de Santiago. Los acordes de esa canción suenan por primera vez después de 23 años y eso no es producto de otra cosa que de la intencionalidad del realizador. Pero lo más interesante aquí no es la canción sino las reacciones de sorpresa de los transeúntes. Gente desconcertada en su mayoría, algunos se dan vuelta malhumorados, un anciano hace con su mano levantada la V de la victoria hacia la cámara. Esas reacciones son parte de ese mundo histórico que pretende abordar el film.

También funciona de modo provocativo el dispositivo central del film: la proyección de *La batalla de Chile* a las nuevas generaciones de chilenos. Aquí la cámara filma un experimento, ¿cómo reaccionarán los jóvenes ante una historia que conocieron de manera sesgada o que ignoraban por completo? El debate posterior al visionado de la película es la mejor manera de responder esa pregunta. El resultado es tan legítimo como el que se produce cuando un personaje es llevado a una situación de entrevista. Los actores sociales convocados contestan con sus reacciones, discuten desde su espontaneidad y muestran el estado de la memoria colectiva en la sociedad chilena. No se trata hacer generalizaciones a partir de casos reducidos. Pero si la argumentación del film gira en torno al supuesto de que el olvido y la distorsión del pasado fueron un legado de la dictadura de Pinochet, esas secuencias funcionan como prueba de ello.

En cuanto a las reconstrucciones, hay una escena donde los antiguos escoltas de Salvador Allende son reunidos por el realizador y filmados escoltando un auto en el presente. Guardan la misma ubicación que tenían cuando cuidaban al ex presidente durante los desfiles. El valor de esta reconstrucción no es provocar una reacción que permita registrar una conducta determinada. En este caso las imágenes de los escoltas en el presente se funden con imágenes de archivo donde acompañan el auto de Salvador Allende. Este flashback solo puede entenderse en el contexto en que se inserta: un grupo de ex militantes de la Unidad Popular es convocado a ver *La batalla de Chile*. Algunos de ellos se encuentran en el film, otros reconocen a compañeros que están desaparecidos. Así es como esa reconstrucción tiene un valor que va más allá del acompañamiento de un automóvil, muestra a quienes son un vestigio viviente de otra época. En ese sentido, puede interpretarse esta escena como un modo de enfatizar en imágenes la supervivencia del pasado.

En *Salvador Allende*, una de las primeras secuencias muestra al realizador golpeando un muro recién pintado con una piedra. La capa de pintura se va desprendiendo y deja ver restos de pintura más vieja. No vemos del realizador

más que sus manos pero sabemos que es él porque desde la voz en over nos cuenta que está en el mismo lugar que hace treinta años le dijo adiós: “un simple muro cerca del aeropuerto”. Su mano, golpeando con una piedra el muro es también parte de una puesta en escena pero esta performance del realizador es también un acto literal de búsqueda o intento de acceso a los vestigios del pasado. El pasado que no pasa está ahí, en la pintura azul que emerge del gris. Esta escena del realizador golpeando el muro es parte de su objetivo de sacar a la luz fragmentos de la historia reciente de su país.

Otra de estas “actuaciones para la cámara” aparece cuando Guzmán intenta entrevistar a los vecinos del barrio en que vivía Salvador Allende. Sus intentos fallidos de obtener una entrevista podrían haber quedado descartados, pero aquí tienen tanto valor como la entrevista misma. “El espejo de la mala conciencia que hay que atravesar para que emerja el recuerdo”, según dice Guzmán, está allí en las personas que se niegan a contestar. Tal vez algunos de ellos fueron partícipes del saqueo a la casa de Allende. En todo caso, su resistencia a ser entrevistados es el recurso que le queda al realizador para dar cuenta de esa hostilidad que no puede explicarse. Esa furia irracional que una vez caído el gobierno llevó a saquear y robar la casa del ex presidente chileno. Esta es otra vía donde la información que no logra obtenerse de los actores sociales puede, sin embargo, recuperarse de la propia experiencia del realizador.

### **Un compromiso que se mantiene intacto**

Los desplazamientos y transformaciones observables en estas tres películas de Patricio Guzmán dan cuenta del tipo de cambios formales que implica el giro subjetivo en documental. Tomando las categorías elaboradas por Bill Nichols, se decía al comienzo que este proceso puede definirse como el pasaje de una modalidad de representación expositiva hacia una performativa. Pero, ¿qué es lo que motiva el pasaje de una modalidad con pretensión de objetividad hacia una alternativa que introduce de lleno la subjetividad del realizador? ¿Qué sentido tiene esta alteración en las formas clásicas de representación asumidas por la

tradición documental? ¿Qué es lo que impulsa al realizador de documentales políticos a encontrar nuevas formas de expresar su compromiso con la realidad?

En primer lugar, podemos señalar que el sentido de estos cambios formales en las modalidades de representación responde al compromiso con lo real que se expresa en el documental político. Ese compromiso tiene que ver con la necesidad de expresar una posición sobre determinados hechos y circunstancias, de registrarlos desde una determinada perspectiva para compartirlos y discutirlos con otros que están, o bien implicados, o bien interesados en esa realidad. Y esto se reactualiza en cada contexto en que el documental se produce y circula. Responde además, a las necesidades que llevan a la realización de los films y a la función que se asigna a este cine, ya sea como vehículo de ideas, como soporte de la memoria colectiva o como medio disparador de debates.

En ese sentido, la metáfora del álbum de fotografías que utiliza Guzmán para definir la función de cine documental en un país puede servir para entender el porqué de ese giro subjetivo. El cine sirve como documento y da cuenta de la historia de la sociedad en la que se produce. Pero, como se decía unas líneas atrás, no es un medio transparente, el film lleva las marcas de quien lo realiza. La batalla de Chile es un relato propio de un período de movilización popular donde los supuestos del film fácilmente coincidirían con la experiencia de la mayoría de los partícipes de esa historia. En cambio, Chile, la memoria obstinada y Salvador Allende son películas que hablan del pasado en un presente marcado por el olvido de lo que fue la experiencia socialista en Chile.

Recuperar la memoria sobre un pasado que quiso borrar la dictadura pinochetista implicó construir un relato a partir de hechos que fueron relegados al olvido. Pero esta dialéctica entre memoria y olvido da cuenta de que toda revisión del pasado es una pugna con otros relatos históricos. Frente a ello Guzmán no renuncia a la verdad de su relato, sino que muestra esa verdad como propia. De este modo, la realidad histórica que pretenden mostrar estas dos últimas películas surge de una verdad compartida con otros quienes, a través del recuerdo de sus vivencias, abren camino a otro modo posible de recuperar el pasado.

Pero a la legitimidad de contar la propia historia se agrega una carga emotiva que lleva al recuerdo sobre el pasado a una dimensión ajena a lo discutible. Esto se ve con claridad cuando se aborda un tema doloroso como es la represión ilegal, los testimonios de Carmen Vivianco y Rodolfo Müller en *Chile, la memoria obstinada* actúan como evidencia irrefutable. Como afirma Baer Mieses en su análisis sobre los relatos audiovisuales de sobrevivientes del Holocausto “El valor del testimonio reside en que “comunica una verdad que está más allá de la necesidad de prueba racional o científica. Valorar la verdad de los testimonios significa valorar la evocación de una realidad, a cuya representación este nunca podrá aspirar [...] El testigo implicado en los acontecimientos, paradójicamente, parece encarnar su única posibilidad de transmisión” (2003: 307).

Puede asegurarse entonces que, aun en el actual contexto de relativismo generalizado, el compromiso con lo real de Patricio Guzmán encuentra una vía alternativa capaz de recomponer el vínculo entre la realidad y sus representaciones. La modalidad performativa funcionaría como una opción de restituir al género documental como una forma de representación posible del mundo social. Al introducir desde un comienzo la subjetividad del realizador, sitúa y pone en evidencia el lugar desde dónde se habla y quién habla. De este modo, implícitamente se renuncia desde un comienzo a toda pretensión de universalidad para reconocer el carácter parcial de las argumentaciones que se presentan. Con esta opción por la subjetividad Guzmán no abandona su pretensión de verdad. Y si esta no es absoluta, al menos es compartida por un conjunto más amplio de individuos con los que el realizador entabla un diálogo.

El recorrido que se analizó en este trabajo, respecto a la manera en que estas tres películas de Patricio Guzmán encuentran distintos modos de expresar su argumentación, no se plantea como un camino inexorable para el documental político. Si la función que se le asignara al documental en los años '70, como herramienta al servicio del cambio social, hoy puede parecer ambiciosa, no se puede decir lo mismo de su función testimonial. En ese sentido, el documental performativo se muestra idóneo como medio para reflexionar sobre el pasado y el

presente, para proponer ideas, para sostener una mirada o llamar la atención sobre un determinado tema o cuestión.

## Bibliografía

Baer Mieses, Alejandro (2003), "El testimonio audiovisual y la construcción de la memoria colectiva". Madrid: Mimeo.

Bolzoni, Francesco (1974), *El cine de Allende*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Grupo Cine Liberación (1971), "Cine militante. Una categoría interna del tercer cine". En Solanas, Fernando y Getino, Octavio (comp.), *Cine, Cultura y Descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Mestman, Mariano (1995), "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política". En *Causas y Azares*, Buenos Aires, n° 2.

Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Paranagua, Paulo Antonio (2003), *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

Ruffinelli, Jorge (2001), *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra.

Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

[www.patricioguzman.com](http://www.patricioguzman.com), portal de Internet de Patricio Guzmán.

---

<sup>1</sup> Ignacio Rodríguez es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, con orientación en Periodismo por la Universidad de Buenos Aires. El tema del presente artículo fue objeto de su tesina de graduación. Actualmente se ha incorporado al proyecto "En corto" del Ministerio de Educación de la Nación para el dictado de talleres de introducción al audiovisual destinados a adolescentes de todo el país.

<sup>2</sup> Guzmán, Patricio (2001) "Ensayos sobre el documental". En Ruffinelli Jorge, *Patricio Guzmán*. Madrid, Cátedra.

<sup>3</sup> Bill Nichols definió las modalidades de representación como formas básicas de organizar los textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes (1997: 65). Su tipología comprende seis categorías: expositiva, de observación, interactiva, reflexiva, poética y performativa.

<sup>4</sup> La expresión "duelo de contrarios" pertenece a Jorge Ruffinelli y es utilizada por este autor para referirse al modo en que Guzmán representa el enfrentamiento entre dos sectores sociales bien definidos en *La batalla de Chile* (2001).