

Pactos en el cine documental chileno: la historia, la memoria y sus hibridaciones¹

Claudio Salinas

Hans Stange

Ignacio del Valle

Buenas tardes,

Esta ponencia tiene como objetivo presentar los resultados preliminares de nuestros análisis sobre las formas sensibles del pasado, apreciables en los documentales chilenos sobre las violaciones de los Derechos Humanos cometidas por la dictadura militar en Chile (1973-1990).

Nuestra postura teórica articula una perspectiva propia de las ciencias sociales con el campo de la estética. No nos limitamos a la idea de «representación» como construcción discursiva del filme sobre el pasado ni centramos nuestro interés en su función historiográfica como «documento».

En lugar de ello, buscamos reconocer el filme como el agente de una *mediación* entre el espectador –dotado de su experiencia, su memoria socializada y sus conocimientos históricos– y las imágenes, sonidos y movimientos con los que el filme *hace presente, visible y audible el pasado*, como si de una aparición se tratase.

Le llamamos a este fenómeno «forma sensible del pasado».

Nos parece que el público hace algo con los documentales que va más allá de considerarlos como recursos de información sobre hechos históricos o como objetos portadores de un discurso ideológico.

La forma sensible del pasado en el documental es empleada como un vehículo de verificación o confrontación de la propia experiencia del espectador, de sus disposiciones afectivas y sus posicionamientos políticos. La forma sensible genera un «efecto de realidad» no sobre

¹ Ponencia realizada en el marco del proyecto Fondecyt 1210153 “La Construcción del pasado en el documental audiovisual chileno, 1970-2020”.

los hechos pasados, sino sobre el sentido común del espectador acerca de ese pasado.

Hemos revisado secuencias de más de cuarenta documentales chilenos, analizando tanto sus propuestas narrativas, sus rasgos estilísticos y las conexiones con sus contextos de producción y recepción.

Así, advertimos tres modalidades de este efecto de realidad, tres maneras diferentes en las que la forma sensible del pasado en el filme interpela el sentido común audiovisual del espectador y su sentido de la historia. En línea con la literatura que trata estos asuntos, hemos denominado a estas modalidades como «pactos de interpretación».

El primero de ellos está asociado con un grupo de documentales que despliegan una preocupación por establecer y probar una verdad histórica relacionada con la detención, tortura y desaparición de miles de chilenos a manos del régimen. Hemos visto que este pacto es predominante durante fines de la década del setenta hasta mediados de los noventa.

Un buen ejemplo de esto es la secuencia del asesinato del edecán militar del presidente Salvador Allende que forma parte de *La batalla de Chile, parte II* (1977). Los materiales periodísticos de la filmación están articulados con un relato que genera la idea de la conspiración, de los traidores conjurados, que es el sentido exacto que Patricio Guzmán quiere darle a su revisión de los hechos del año 1973.

Otro ejemplo es la secuencia del funeral de las víctimas de la matanza de Lonquén que vemos en la película *No olvidar* de Ignacio Agüero (1982). El relato lacónico de un familiar de una de las víctimas, acompañado de imágenes de archivo y de prensa de la época, relata como, tras identificar los cadáveres –primera prueba incontestable de que en Chile se practicaba la desaparición de los opositores políticos– la policía secreta de Pinochet les impidió enterrarlos apropiadamente, arrojando los restos a una fosa común, arrebatándoles así a los deudos los restos recién encontrados de sus seres queridos.

El preciso relato de los hechos sirve a un propósito mayor al de la verificación historiográfica: demuestra el horror y el sinsentido de la violencia dictatorial, verifica el *sentido* del hecho histórico, no su facticidad.

Así, la traición y la impotencia quedan adheridas a la forma sensible en el que los hechos del pasado son pormenorizados.

El segundo pacto de interpretación corresponde a un tipo de documentales cuyo centro de atención es la memoria subjetiva del cineasta respecto de eventos traumáticos del pasado. Se trata de filmes en primera persona realizados por una segunda o tercera generación de familiares de presos políticos, exiliados o desaparecidos. Aquí la narración se enfoca en el espacio íntimo y biográfico. Es el tipo de interpretación predominante desde los años dos mil.

Por ejemplo, en *Allende, mi abuelo Allende* de Marcia Tambutti (2015). Una secuencia del documental muestra a los nietos de Allende mirando filmaciones públicas del presidente de la misma manera en que un grupo de parientes revisa un álbum de fotos familiares. El pasado emerge a través de estas películas dentro de la película, pero se encuentra con la mudez de los nietos, que no se refieren al sentido histórico o político de los acontecimientos que rodean a su abuelo («nunca hablamos de eso» es una de las frases más recurrentes de la película) pero sí a las consideraciones triviales y domésticas de la intimidad familiar.

La unidad de la familia Allende parece mantenerse al precio de reprimir el acto de recordar. (Al menos como acto cotidiano: el mismo filme nos muestra a los sobrevivientes de Allende asistir a un acto público con motivo de la exhumación de sus restos para confirmar su causa de muerte).

Patricio Guzmán, en su filme *Salvador Allende* (2004) nos muestra la operación contraria: los planos iniciales del documental exhiben los objetos personales de Allende que sobrevivieron el bombardeo a La Moneda: su billetera, su reloj, su carnet del partido socialista, sus

gafas. Luego, el cineasta muestra un muro bajo cuya descascarada pintura se revela un antiguo *graffito* de la Unidad Popular.

Aquí, los artefactos visuales activan la memoria. Esa pintura y esos lentes traen de regreso lo reprimido.

En ambos casos, sin embargo, se revela una relación problemática con el pasado. Pareciera ser que la dinámica ocultación/develamiento es la forma sensible de la memoria política de Chile.

Entre ambos conjuntos, postulamos la existencia de un tercer grupo de documentales en los que se observa una hibridación del pacto interpretativo histórico con el memorístico, que se traduce en una preocupación por la enunciación de una memoria colectiva de las víctimas. Tuvo su momento de auge precisamente en los primeros años de transición a la democracia, un momento en que se establecían, de forma gradual y precaria, las primeras discusiones en el espacio público chileno sobre los crímenes de la dictadura. Ese periodo corresponde *grosso modo* a los años noventa.

Estadio nacional de Carmen Luz Parot (2002) es un buen ejemplo de esta tercera vertiente en el cual el talante informativo del film –su configuración es la de un reportaje televisivo, incluido el uso de archivos audiovisuales– se emplea para reconstruir una anécdota cotidiana de quienes fueron detenidos y torturados en el estadio nacional de Chile. El documental se revela a sí mismo como un artefacto de activación de la memoria para quienes participan de la filmación como de un acto catártico.

Casi una década antes, en 1994, *La flaca Alejandra* de Carmen Castillo nos brinda una secuencia introductoria en la que los materiales de archivo (filmaciones de época, titulares de prensa, registros de radio) dan lugar a ciertos planos contemporáneos de la ciudad de Santiago, de noche, ruidosa, que son sucedidos por imágenes de la propia realizadora, pareja del líder mirista Miguel Enríquez, volviendo veinte años después a la casa que compartían, en la que Enríquez fue acribillado por la DINA en 1974.

El montaje de la secuencia expresa simultáneamente el tránsito desde el pasado al presente y de lo público a lo privado. Historia, memoria y presente se dan cita unívoca por medio del dispositivo audiovisual.

Es interesante constatar, además, que en esta tercera vertiente (la híbrida) la autoconciencia del dispositivo fílmico juega un rol mucho más destacado que en las otras respecto de la producción del efecto de realidad.

Podríamos decir que, en pacto híbrido de historia/memoria, el cine revela su contribución para dar forma sensible al pasado.

Muchas gracias.