

Pactos interpretativos en el cine documental chileno: entre la historia y la memoria

Esta ponencia tiene como objetivo presentar los pactos de interpretación del pasado reciente chileno presentes en el largometraje *Salvador Allende* (2004) de Patricio Guzmán. Nuestra hipótesis es que el director se acerca a la figura del expresidente y al periodo de la Unidad Popular estableciendo una mirada en la que se hibridiza la historia y la memoria.

Esta presentación forma parte del proyecto Fondecyt Regular (folio 1210153) que estoy coordinando y en el que participan como investigadores, Ignacio del Valle Dávila y Hans Stange. En ese proyecto estamos investigando los pactos de lectura relacionados con la historia y la memoria en el documental chileno sobre la dictadura y la Unidad Popular producidos desde los años setenta hasta el presente.

Para esta ponencia hemos escogido estudiar el filme *Salvador Allende* porque condensa una serie de aspectos interesantes de los largometrajes de Guzmán relacionados con el pasado de Chile. El primero de ellos tiene que ver con su objetivo manifiesto de servir, a la vez, como relato de síntesis y monumento conmemorativo de los 30 años del golpe de Estado de 1973, puesto que fue planificado para ser estrenado en el contexto de esa efeméride. El impulso grandilocuente que lleva a Guzmán, en muchos de sus filmes a intentar ofrecer un gran fresco sobre el pasado, encuentra en este filme una de sus principales manifestaciones.

La segunda razón está relacionada con su manera de concebir el tiempo histórico. Como veremos a continuación, esa concepción del pasado se sitúa entre la preocupación por el evento y la multitemporalidad.

Una parte de los documentales de ese cineasta tienen como principal foco de atención la descripción más o menos cronológica de acontecimientos históricos bastante precisos acotados a lo que podríamos llamar una duración histórica corta. Es el caso, por ejemplo de *El primer año* (1972), *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979), *En nombre de Dios* (1987), *Mi país imaginario* (2022).

Sin embargo, hay también otros documentales donde el director procura abordar procesos históricos más complejos, no necesariamente lineales y que se pueden

inscribir en la mediana y en la larga duración histórica, como por ejemplo *La cruz del sur* (1992), *Chile, la memoria obstinada* (1997) y, en particular, la trilogía compuesta por *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019). Este segundo tipo de filmes exploran, sobre todo, relaciones no necesariamente causales entre diferentes eventos que pueden estar separados por decenios, siglos o, incluso, temporalidades cósmicas (Del Valle-Dávila, 2020).

Dentro de la filmografía de Guzmán, el largometraje *Salvador Allende* presenta la particularidad de situarse entre ambos impulsos, es decir, entre los filmes sobre acontecimientos y los filmes sobre largas duraciones. Guzmán no se restringe a abordar en esa película un proceso bien delimitado –por ejemplo, un gobierno o un movimiento social–, reducido a la corta duración, sino que opta por abarcar un periodo de tiempo de aproximadamente un siglo, que va de la infancia de Salvador Allende, a inicios del siglo XX, hasta el presente de la realización, a comienzos del siglo XXI. El eje temático central son los años de la Unidad Popular (1970-1973), que ejercen una suerte de fuerza centrípeta en el filme: todo lo que precede y todo lo que sucede a la Unidad Popular encuentra en la Unidad Popular su razón de ser. En ese sentido, Guzmán se muestra interesado, al mismo tiempo, por indagar sobre la biografía del expresidente chileno y por ver las consecuencias que tiene en el presente el legado de su gobierno y el trauma de la dictadura.

La perspectiva escogida para ello es la primera persona del narrador y la subjetividad de los entrevistados. Guzmán adopta un dispositivo discursivo que se repite en la inmensa mayoría de sus filmes desde el medimetraje *Pueblo en vilo* (1995): hay una relación explícita entre la reflexión personal, que Guzmán expresa a través de la voz off, y la memoria de los entrevistados, cuyos testimonios individuales costuran una suerte de memoria colectiva e intergeneracional.

Formas híbridas: entre la memoria personal y la historia

Algunos de los documentales de Patricio Guzmán, sobre todo sus primeros largometrajes como *El primer año* (1972) y la trilogía de *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979) tienen como objetivo dar cuenta de procesos que se inscriben en lo

que podríamos llamar una historia del tiempo presente. Conviene no confundir ambos filmes. El primero de ellos hace referencia a los procesos de cambios vividos por Chile durante la Unidad Popular cuando ese gobierno aún no había terminado. Por su parte, *La batalla de Chile* aborda la experiencia de la Unidad Popular desde el exilio, tras el golpe de Estado. Sin embargo, en ambos casos, el discurso fílmico parece dominado por el impulso de elaborar una crónica histórica que consiga ordenar y explicar, siguiendo una lógica causal, la vorágine de acontecimientos que día a día se sucedieron durante el gobierno de Allende. En el primero de los casos esa vorágine se restringe al primer año, en el segundo, al final del gobierno y el comienzo de la dictadura. En ese sentido, la memoria de militante de Guzmán ocupa un espacio menor a sus objetivos historiográficos.

En otros documentales, particularmente en su última trilogía, compuesta por *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar* y *La cordillera de los sueños*, así como en filmes como *Chile, la memoria obstinada* el centro de gravedad del relato fílmico se desplaza de la crónica histórica a lo que podríamos llamar, siguiendo los planteamientos de Adorno sobre el Holocausto, el nuevo imperativo categórico de un “deber de memoria” (Reyes Mate, 2021: 17)¹. En esos filmes los testimonios de los entrevistados y la voz off y la primera persona de Guzmán – la verdadera protagonista de todos ellos– nos conducen por los meandros de la memoria subjetiva y sus relaciones con la memoria colectiva de distintas generaciones de chilenos.

Esos filmes son ricos en metáforas visuales y sonoras que ofrecen una reflexión sobre la forma en que opera la memoria. La memoria suele asociarse con diferentes motivos del territorio chileno y, sobre todo, con el agua. Por su parte, el olvido y la represión de los recuerdos traumáticos se asocia a la cordillera de Los Andes, a las grandes profundidades marinas, al desierto, etc. En todos ellos, las ruinas de diferentes lugares –como por ejemplo Chacabuco– tienen un lugar central como vestigios de lo que Guzmán llama un “pasado que no pasa”. Por último, su propio filme *La batalla de Chile* se vuelve una suerte de lugar de

¹ <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/52261/EdUVa-cubierta-Indice-La-memoria-historica-Espa%C3%B1a.pdf>

memoria del propio cine de Guzmán, que el director cita continuamente bajo la forma de material de archivo.

En *Salvador Allende* percibimos buena parte de esas estrategias narrativas, típicas de los filmes sobre la memoria de Guzmán. Así, por ejemplo, al comienzo del filme el director escarba con sus propias manos un muro para hacer resurgir un mural de la Unidad Popular, en lo que Didi-Huberman llamaría una actitud de arqueólogo hacia los vestigios del pasado (2017). Lo mismo sucede con los objetos personales de Allende –su cartera, su carnet del partido socialista, etc.– que el director expone ante la cámara como nuevos restos o vestigios de ese pasado traumático. Al igual que en otros filmes, Guzmán usa material de archivo –incluyendo *El primer año* y *La batalla de Chile*– que sirve como apoyo para sus reflexiones en primera persona sobre la memoria de la Unidad Popular. También incorpora testimonios de varios entrevistados que hablan de sus experiencias personales con Allende. Se diría que estamos plenamente en el campo de la memoria, donde el valor que impera, como diría Paul Ricoeur (2008), es un sentimiento de fidelidad que se expresa en el tiempo presente hacia la experiencia vivida en el pasado.

Sin embargo, el largometraje no se limita a ello. Hay también un impulso por analizar la trayectoria existencial de Salvador Allende, incluyendo su carrera política. El filme tiene el objetivo explícito de rehabilitar la dimensión de Allende como estadista y, en particular, como demócrata, con ocasión de los 30 años del golpe de Estado. Al respecto, cabe recordar que la figura del expresidente solo había tenido un papel secundario en la filmografía de Guzmán. En *La batalla de Chile* el director se había mostrado mucho más interesando por el punto de vista del llamado “poder popular” que por la corriente que, al interior de la Unidad Popular, apostaba por cambios graduales desarrollados desde el aparato del Estado, opción defendida por el presidente Allende.

La relectura de la importancia de Allende, llevada a cabo por Guzmán, tiene un objetivo historiográfico y que consiste en revisar, reordenar y reexplicar los acontecimientos que llevaron a la ascensión de Allende, a la victoria electoral de la Unidad Popular y, posteriormente, a sus crisis internas y a su brusco final. El filme emprende una operación de revisionismo histórico de las tesis que había defendido el propio Guzmán en *La batalla de Chile*, en gran medida inspirado en

las interpretaciones altusserianas de Marta Harnecker, asesora de guion de esa trilogía (Monteiro, 2023). En ese sentido, las explicaciones del filme sobre el pasado pueden ser sometidas a un análisis crítico que evalúe su utilización de fuentes históricas, su concatenación de causas y consecuencias, y sus explicaciones generales del proceso histórico. Es decir, un análisis crítico que no se podría aplicar, en ningún caso, a un filme que se restringiese únicamente al espacio de la memoria.

En conclusión, nos parece pertinente sostener que en el largometraje *Salvador Allende* es posible percibir una hibridización del relato memorial y de la explicación historiográfica. Resulta interesante destacar que el propio Guzmán se autocita constantemente en el filme al emplear sus propias obras como material de archivo. De esa forma, reconoce su trabajo propio no solo como fuente histórica sino como agente de la historia. El director despliega, de ese modo, una mirada global sobre el pasado chileno donde se dan la mano de forma paradójica la subjetividad de la primera persona en singular y una pretensión de omnisciencia discursiva.

Bibliografía

Del Valle-Dávila, I (2020). "Problématiques cinématographiques: les chemins de la mémoire" in Del Valle-Dávila, I., Kabous, M, Ferrand Verdejo, E. *Guzmán: El botón de nácar*, Paris: Atlande.

Didi-Huberman, G. (2017). *Cascas*. São Paulo: Editora 34.

Monteiro, F. (2022). *O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens*. Jundaí: Paco.

Ricoeur, J. (2008). "Histoire et mémoire", in: De Baecque, A. y Delage. C. *De l'Histoire au cinéma*. París: Complexe.

Mate, R. (2021) "Por una historia anamética". In: GARCÍA COMENARES, Pablo. *La memoria histórica en España : del movimiento memorialista a la conciencia histórica*. Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, 2021, p. 13-22.