



MEMÓRIAS EM MOVIMENTO

HISTÓRIA E TRAUMA NOS
CINEMAS IBERO-AMERICANOS

IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ
SILVANA MARIANI
JÚLIA VILHENA
COORDS.

A obra *Memórias em movimento* nasce como um volume bilingue português-castelhano para tentar estabelecer uma ponte entre investigadores que trabalham nas duas línguas ibéricas aquém e além do Oceano Atlântico. Tem, portanto, uma perspectiva transnacional alinhada com o campo dos estudos ibéricos, assim como com os estudos da memória, do trauma e do cinema de não ficção, com especial destaque para o documentário argentino e chileno do século XXI. Este volume, aliás, tenciona combinar a reflexão teórica sobre as estratégias de representação da memória cultural no cinema com a análise de vários casos de estudo procedentes de diferentes países (Espanha, Portugal, Argentina e Chile), entre os quais salientam os documentários realizados pelo cineasta chileno Patricio Guzmán. Para concluir o volume, de facto, decidimos incluir a transcrição editada de uma entrevista recente com este documentarista com o intuito de contextualizar melhor os cinco capítulos precedentes, que estão focados na análise da sua obra.



I N V E S T I G A Ç Ã O

U|U

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

IMAGEM DA CAPA

Denise Jans — Unsplash

INFOGRAFIA

Jorge Neves

EXECUÇÃO GRÁFICA

Artipol – Artes Gráficas

ISBN

978-989-26-2387-0

ISBN DIGITAL

978-989-26-2388-7

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2388-7>

DEPÓSITO LEGAL

525797/23

MEMÓRIAS EM MOVIMENTO

HISTÓRIA E TRAUMA NOS
CINEMAS IBERO-AMERICANOS

IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ
SILVANA MARIANI
JÚLIA VILHENA
COORDS.



(Página deixada propositadamente em branco)

NOTA INTRODUTÓRIA

Volume coletivo escrito em duas línguas, português e castelhano, sobre a representação das políticas e lugares de memória nos cinemas ibero-americanos, nomeadamente numa série de títulos realizados na Península Ibérica e no Cone Sul, com especial destaque para a filmografia do cineasta chileno Patricio Guzmán. O livro está dividido em duas partes: a primeira contém seis capítulos e é mais abrangente, com análises de casos de estudo procedentes de diferentes países (Espanha, Portugal, Argentina e Chile); enquanto a segunda contém cinco capítulos e uma entrevista, sendo muito mais específica, por estar focada nas representações do período de governo da Unidad Popular no Chile (1970-1973), do golpe de estado que terminou com esse governo (11 de setembro de 1973) e da repressão política durante a ditadura militar (1973-1990) na filmografia de Patricio Guzmán.

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - O Eco do Trauma, a Onda da Memória

Iván Villarme Álvarez, Júlia Vilhena & Silvana Mariani9

PRIMEIRA PARTE

MEMÓRIAS DE IDA E VOLTA

“Monstruos a contrario. Lugares de enunciación, alteridad e intertextualidad en *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*”

Xosé Pereira Boán23

“Del yo al otro. Modos de representación del trauma en el cine”

Andrea Franco45

“Las memorias de la militancia peronista y las identidades de género: una mirada desde el cine documental argentino producido entre 2003 y 2015”

Cecilia Carril69

“Políticas sexuales en el documental argentino reciente”

Lucas Martinelli93

“Tiempo archivado, tiempo profundo. Palimpsesto y memoria en *Extremos, viaje a Karukinka* (2015) de Federico Molentino y Juan Manuel Ferraro”

Irene Depetris Chauvin115

“Reconquistando la memoria. Sobre las complejas relaciones entre los fondos cinematográficos europeos y las películas históricas latinoamericanas”

Bolesław Racięski 139

SEGUNDA PARTE
MEMÓRIAS CHILENAS

“A Batalha do Chile nos festivais franceses”

Carolina Amaral de Aguiar. 163

“El tiempo histórico en el cine documental de Patricio Guzmán”

Ignacio del Valle Dávila 185

“A construção da memória cinematográfica de Salvador Allende”

Fábio Monteiro 205

“A imersão na paisagem: o cinema da ausência de Patricio Guzmán”

Silvana Mariani 229

“Hacer hablar a las piedras: *La cordillera de los sueños* de Patricio Guzmán”

Maia Gattás Vargas. 251

“La memoria en movimiento: Entrevista con Patricio Guzmán”

Silvana Mariani & Iván Villarrea Álvarez 273

INTRODUÇÃO

O ECO DO TRAUMA, A ONDA DA MEMÓRIA

Iván Villarrea Álvarez, Júlia Vilhena e Silvana Mariani

Universidade de Coimbra

ivan.villarrea@usc.gal, vilhena.julia@gmail.com e silvana.mariani@gmx.net

RESUMO: Introdução ao volume coletivo ‘Memórias em Movimento. História e Trauma no Cinema Ibero-americano’

Palavras-Chave: Memória, Trauma, Cinema, Ibero-américa, Patricio Guzmán.

ABSTRACT: Introduction to the collective volume ‘Memórias em Movimento. História e Trauma no Cinema Ibero-americano’

Keywords: Memory, Trauma, Cinema, Iberian America, Patricio Guzmán.

RESUMEN: Introducción al volumen colectivo ‘Memórias em Movimento. História e Trauma no Cinema Ibero-americano’

Palabras clave: Memoria, Trauma, Cine, Iberoamérica, Patricio Guzmán.

Um som repentino, primeiro seco, depois vibrante: «é como uma bola enorme de betão que cai em um fundo de metal rodeada de água do mar» (00:21:55 – 00:22:20). É um eco que a personagem interpretada pela atriz escocesa Tilda Swinton em *Memoria* (*Memória*, Apitchapong Weeresethakul, 2021) consegue ouvir, como se fosse uma antena, muitos séculos depois. Esta ideia – a possibilidade de um eco longínquo que ainda persiste – atravessa toda esta primeira longa-metragem do cineasta tailandês filmada fora do seu país – nomeadamente, na Colômbia – para

insistir, como é habitual nos seus trabalhos, na sobreposição de tempos e experiências que ultrapassam os limites da percepção e do entendimento individual: para além do que podemos ver, ouvir e sentir, sempre há mais alguma coisa que nos pode passar inicialmente despercebida, mas que alguém, por alguma razão, ainda consegue lembrar e, portanto, pode explicar para toda a gente. A memória – coletiva, comunicativa, cultural e histórica – funciona como esse eco que desperta e impede dormir à protagonista deste filme: como um vestígio de outro tempo que, entre todos, podemos interpretar para dar-lhe sentido dentro do nosso presente.

A ideia de um som que ecoa desde a pré-história coincide, enquanto explicação poética da persistência da memória, com a metáfora do seixo atirado para uma poça que utilizou o cineasta britânico Terence Davies para definir a estrutura de *Distant Voices, Still Lives* (*Vozes Distantes, Vidas Suspensas*, Terence Davies, 1986): «É o dia do seu casamento e ela se lembra de seu pai. Esse é o seixo que cai na poça, e depois estão as ondulações da memória: é disso que o filme trata» (em Floyd, 1988, p. 295; a tradução é nossa). Esse eco, essa onda, é o nosso próprio percurso enquanto indivíduos em sociedade através do tempo e do espaço: uma vibração que nós próprios produzimos e que pode nos acompanhar durante toda a vida, sempre latente e sempre no presente.

O historiador francês Pierre Nora, responsável pela organização dos três tomos de *Les Lieux de mémoire* (1984, 1987 & 1992), contrapunha a memória com a história nestes termos: «A memória é... um laço que nos liga ao eterno presente; a história é uma representação do passado» (1989, p. 8; a tradução é nossa). Para ele, a memória sempre decorre no presente, enquanto a história permite fixar o passado. A transição entre estes dois conceitos duplos – a memória e o presente frente à história e o passado – envolve algum tipo de intervenção – a utilização dos métodos e técnicas de investigação histórica – para transformar as experiências individuais e subjetivas em narrativas e discursos que possam ser considerados coletivos e objetivos. Nora, no entanto, utiliza um conceito ambíguo nessa frase: ele identifica a história como uma representação – verbal, visual, material – como se a memória, em contraste, não pudesse

ser também representada, isto é, verbalizada, visualizada ou materializada. O próprio Nora, aliás, criticou algumas abordagens e discursos sobre a memória cultural por considerar que estava a ser construída de forma artificial e utilizada como ferramenta para contrapor determinados coletivos pelo controle do relato (2002, p. 31).

Para além desta interpretação restrita do que é ou deve ser a memória, outras pessoas, como a investigadora Alison Landsberg, teórica do conceito da «memória protética» (1995, 2004), desenvolveram uma contra-argumentação baseada no caráter sempre mediado da própria memória, «seja por tecnologias físicas, externas, ou ‘protéticas’ de inscrição ou armazenamento», como tem explicado Russell J.A. Kilbourn, «ou por ‘tecnologias’ de memória internalizadas, naturalizadas» (2010, p. 2; a tradução é nossa). Desde esta perspectiva, qualquer elemento da cultura popular, a começar pelo cinema, «é constitutivo da memória em seu sentido mais profundo e significativo» (Kilbourn, 2010, p. 1). A memória, portanto, não somente pode ser representada através de diferentes produtos culturais, mas ela própria também pode ser um produto dessas mesmas representações por serem capazes de tornar uma experiência individual e subjetiva em uma construção cultural coletiva. Mais uma vez, o eco ou a onda de um presente que já aconteceu – a representação da memória – pode condicionar o presente que está ainda por acontecer – a interpretação coletiva do sentido dessa memória.

O campo dos estudos da memória experimentou um crescimento quantitativo e qualitativo entre o final do século XX e o início do século XXI liderado, em parte, pelos trabalhos sobre a memória cultural, comunicativa e política de Jan Assmann (1995, 2010) e Aleida Assmann (2012).¹ Russell J. A. Kilbourn foi dos primeiros teóricos do cinema em trazer estas ideias para os estudos fílmicos, em obras como a monografia *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational*

¹ O termo memória cultural foi cunhado por Aleida Assmann e Jan Assmann para designar a memória que permanece viva em uma sociedade a longo prazo, ao passo que a memória comunicativa abrange um intervalo de três gerações, e a memória política se perpetua por meio de instituições

Cinema (2010) ou o volume coletivo *The Memory Effect. The Remediation of Memory in Literature and Film*, coeditado junto com Eleanor Ty (2014). Nessa altura, muitos outros investigadores começaram a tratar a questão da representação e da construção da memória cultural através da análise de filmes procedentes de diferentes contextos linguísticos, culturais e geopolíticos, como Inez Hedges, quem argumentou, na mesma linha que Kilbourn, que o cinema tem sido «uma das influências cruciais na memória cultural em todas as partes do mundo desde a Segunda Guerra Mundial» (2015, p. 4; a tradução é nossa). Para esta autora, «os filmes que abordam traumas históricos não resolvidos, que fazem lembrar aspirações utópicas enterradas ou que ajudam a definir identidades em processo de formação» podem despertar ou mesmo criar lembranças nas mentes dos seus espetadores, que depois, ao serem partilhadas no espaço público, funcionam como «fontes de novas memórias culturais» (Hedges, 2015, p. 4; a tradução é nossa). Desta forma, o cinema intervém simultaneamente de forma retrospectiva e prospetiva na consolidação dos elementos mais marcantes da memória cultural de qualquer coletivo ou sociedade: de forma retrospectiva, ao trazer para o presente da projeção as memórias de acontecimentos e experiências do passado; de forma prospetiva, ao fornecer ao público as ferramentas visuais e conceituais para construir ou consolidar uma determinada conceção e interpretação dessa memória cultural após o momento da projeção. Neste sentido, mesmo que as ondas desse seixo atirado para uma poça venham do passado, a sua singradura continua a influir na configuração de um futuro ainda por definir.

Os primeiros trabalhos sobre cinema e memória no contexto ibero-americano apareceram antes mesmo que os livros de Kilbourn: eram obras ligadas à questão da representação da história, como a monografia *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites* (Sánchez-Biosca, 2006), ou à questão dos direitos humanos, como o volume *Cine documental, memoria y derechos humanos* (Campo & Dodaro, 2007). Estas duas publicações abriram um caminho que depois seria transitado por muitos outros investigadores de origem espanhola (Crusells, 2006; Ibáñez & Anania, 2010; Cerdán & Fernández Labayen, 2017) ou argentina (Aprea, 2012, 2015; Zarco, 2016), nomeadamente

naqueles textos dedicados a recuperar registos e analisar filmes de não-ficção – por estarem mais ligados à representação da realidade histórica – com o intuito de construir ou reconstruir discursos críticos sobre a memória de dois processos especialmente traumáticos para estas duas sociedades: a guerra civil espanhola (1936-1939) e a última ditadura militar argentina (1976-1983).² Esta abordagem será também adotada por investigadores doutros países ibero-americanos como Brasil (Berger, 2009; Martins & Machado, 2014; Morettin & Napolitano, 2018; Maciel, Gusmão & Ávila, 2021), Colombia (Durán Castro & Salamanca, 2012; Cristancho Altuzarra, 2018), Chile (Villarroel, 2016), Portugal (Araújo, Morettin & Reia-Baptista, 2016) ou México (Soto Curiel, 2017) para explorar os seus respetivos traumas culturais e nacionais, num duplo movimento que liga a memória individual com a memória coletiva e, sobretudo, a memória histórica com a memória traumática, como se a história apenas pudesse ser experimentada através das suas descontinuidades mais catastróficas. Esses desastres humanos, resultado de decisões políticas questionáveis e mesmo evitáveis, criaram as condições sociais e emocionais para o desenvolvimento de um «conjunto de práticas» que, de acordo com a definição de trauma proposta por Maurice E. Stevens, «fornecem narrativas explicativas, organizam relações interpessoais e materiais, e estabelecem estruturas significativas para perceber correlações, temporalidades e corporeidades diante de ‘acontecimentos esmagadores’» (2016, p. 26; a tradução é nossa).

Os estudos sobre o trauma nas ciências sociais e humanas tiveram um crescimento comparável ao dos estudos sobre a memória durante as últimas três décadas. De facto, estes dois conceitos – trauma e memória – aparecem explicitamente interligados em numerosos textos, como os volumes *Trauma: Explorations in Memory* (Caruth, 1995) ou *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (Spiller, Mahlke & Reinstädler,

² Nesta mesma linha, podemos salientar também dois dossiês temáticos editados pela investigadora catalã Laia Quílez Esteve para a revista *Archivos de la Filmoteca*, intitulados respetivamente «Cine documental y memoria en la Argentina de la postdictadura» (2012) e «Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica» (2017).

2020).³ Este interesse pelo estudo do trauma não demorou muito tempo em chegar também aos estudos fílmicos, através de obras como o volume *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (Kaplan & Wang, 2004) ou as monografias *Afterimage: Film, Trauma and The Holocaust* (Hirsch, 2004) ou *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust* (Walker, 2005). A importância política e cultural do documentário *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) para os discursos sobre a memória histórica e os traumas coletivos fez que muitos destes primeiros estudos estivessem focados especificamente na representação cinematográfica do holocausto judeu. Poucos anos depois, no entanto, o modelo destas investigações seria utilizado para analisar a representação do trauma noutros contextos históricos e geopolíticos, como fizeram Thomas Elsaesser com o cinema alemão (2013) e norte-americano (2017) ou Raya Morag com o cinema cambojano (2020).

A «forma rigorosa» de *Shoah* reduziu os seus elementos figurativos às imagens dos campos de extermínio nazistas – os lugares de memória – e aos relatos daquelas pessoas que sabiam o que acontecia lá – as palavras das testemunhas – sem por isso renunciar à «vocalização representativa e narrativa do cinema», como tem explicado Jaime Pena (2020, p. 108; a tradução é nossa). Esta combinação entre a ausência visual dos acontecimentos esmagadores e a presença mental do trauma que causaram deu especial destaque aos testemunhos orais em primeira pessoa como ferramenta capaz de verbalizar e visualizar o funcionamento da memória. A fórmula desenvolvida por Claude Lanzmann neste filme terá, portanto, grande influência em produções posteriores (Pena, 2020, p. 110), especialmente no tocante à profusão de narrativas em primeira pessoa: a partir dos anos oitenta, o cinema de não-ficção torna-se um veículo de resistência e expressão, por meio do qual os sujeitos contrapõem as suas experiências a certos discursos do real ao enfrentarem os seus traumas e elaborarem os seus lutos, um processo marcado pela passagem do singular

³ Para uma síntese da evolução em paralelo dos estudos sobre o trauma e a memória na literatura e no cinema, especialmente no contexto anglo-saxónico, ver o artigo «Trauma and Memory Studies» (Ball, 2021).

ao coletivo e do pessoal ao político. Esta tendência para a subjetividade seria «reflexo e consequência da crescente fragmentação da experiência humana no mundo pós-moderno e globalizado», de acordo com Laura Rascaroli, assim como «da nossa necessidade e desejo de encontrar formas de representar essa fragmentação e de enfrentá-la» (2009, p. 4; a tradução é nossa).

Esta guinada subjetiva é um fenômeno chave para compreender a renovação formal e discursiva do cinema durante as últimas quatro décadas.⁴ Dentro do contexto ibero-americano, a crítica literária argentina Beatriz Sarlo argumenta no seu livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007) que os relatos em primeira pessoa teriam se expandido na Argentina e em outros países latino-americanos após o enfraquecimento dos paradigmas estruturalistas nos anos setenta e a crescente valorização da história oral. Estes relatos, aliás, tornaram-se umas das principais estratégias para a condenação do terrorismo de Estado durante as transições democráticas na América Latina, pelo que a memória adquiriu uma importância imperativa. Segundo a autora, a força dos testemunhos não se restringiu ao âmbito do judiciário, mas se disseminou por outras instâncias da sociedade, operando «cultural e ideologicamente» (2007, p. 24), pelo que essa dimensão subjetiva teria também marcado os discursos literários, cinematográficos e midiáticos.

Sarlo, no entanto, problematiza a superioridade do testemunho frente a outras fontes documentais, alertando para o fato de que estes atos de memória apresentam apenas uma versão dos acontecimentos que poderia ter contestada a sua validade como fonte histórica no futuro. Nessa mesma linha, Jaume Peris Blanes também chamou a atenção para os usos políticos da memória, argumentando que os testemunhos aparecem sempre imbricados em uma rede de representações, linguagens e concepções mutáveis. Desse modo, os testemunhos são capazes de produzir sentidos muito diferentes, dependendo do paradigma de intervenção – ou seja, do contexto discursivo e dos elementos visuais e simbólicos – ao qual

⁴ Para mais informação sobre a guinada subjetiva no documentário, ver o livro *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental* (Catalá, 2021, pp. 184-207).

estão vinculados, especialmente no salto de uma geração para outra (Peris Blanes, 2015, p. 552).

A passagem do tempo, infelizmente, pode impedir que alguns traumas sejam tratados no espaço público através da sua representação na arte e no cinema pelas mesmas pessoas que os experimentaram. Nesses casos, os traumas elididos costumam reaparecer uma ou duas gerações depois como resultado da influência da memória cultural nos trabalhos teóricos ou artísticos daquelas pessoas que não viveram diretamente os acontecimentos que originaram o trauma, mas que sim sofreram as suas consequências. Marianne Hirsch identificou este tipo de práticas através do conceito de «pós-memória» (1992, 2012), que diz respeito àquela memória cultural herdada por meio de «estórias, imagens e comportamentos» (2012, p.5, a tradução é nossa). A pós-memória, portanto, é o resultado – o eco – de narrativas sociais intergeracionais – as ondas – que estão a ser continuamente criadas e recriadas, enquanto memória cultural protética, com a ajuda de representações verbais, visuais e materiais produto do trabalho dessas pessoas que exploram o significado político e emocional do que já aconteceu no mundo histórico e vai continuar a acontecer na configuração de numerosas identidades sociais e individuais.

Este processo de criação e recriação da memória cultural responde sempre a uma agenda política definida desde diferentes coletivos e instituições, mas cada peça individual adicionada à memória protética acrescenta nuances e matizes que podem introduzir novos significados nos discursos e narrativas emanados das diferentes e sucessivas interpretações da memória cultural. Para perceber melhor o funcionamento deste processo, este livro tenciona aprofundar no significado histórico e discursivo de algumas dessas peças produzidas no contexto geopolítico ibero-americano através da análise de uma série de títulos realizados durante os últimos cinquenta anos na Península Ibérica e no Cone Sul, com especial destaque para a filmografia de Patricio Guzmán pela sua condição de cineasta-arqueólogo que recolhe vestígios e escava a paisagem da memória cultural chilena e latino-americana. Os seus filmes, de facto, revelam as camadas temporais e simbólicas de uma memória em construção que está sempre em luta contra os efeitos do silêncio e do esquecimento.

A estrutura deste volume escrito em duas línguas, português e castelhano, está pensada em duas partes: a primeira tem um caráter mais abrangente, por incluir seis capítulos dedicados à análise fílmica e à interpretação discursiva de vários casos de estudo procedentes de diferentes países, nomeadamente Espanha, Portugal, Argentina e Chile; enquanto a segunda está focada especificamente nas representações do período de governo da Unidad Popular no Chile (1970-1973), do golpe de estado que terminou com esse governo (11 de setembro de 1973) e da repressão política durante a ditadura militar (1973-1990) na obra de Patricio Guzmán. Esta estrutura permite, num primeiro momento, abrir o livro à diversidade de estratégias de produção de discursos sobre a memória histórica e traumática na Península Ibérica e no Cone Sul através do tempo – por comparar filmes de diferentes décadas – e também através do espaço – por comparar filmes de diferentes cinemas nacionais – para depois dedicar uma atenção muito mais pormenorizada a um único caso de estudo: o trabalho de registro, edição e reflexão que Patricio Guzmán desenvolveu ao longo da sua trajetória artística sobre as sucessivas ondas desse tremor de terra que abalou a história do seu país após o governo de Salvador Allende. As lembranças daqueles anos continuam a ecoar, décadas depois, nos debates de sucessivos presentes.

Referências bibliográficas

- Aprea, G. (comp.) (2012) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Araújo, D. C., Morettin, E. V. & Reia-Baptista, V. (eds.) (2016). *Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais*. Faro: CIAC / Universidade do Algarve.
- Assmann, A. (2012). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Assmann, J. & Czaplicka (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65, 125-133.
- Assmann, J. (2010). Communicative and Cultural Memory. In Erll, A. & Nünning, A. (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (109-118). Berlin: De Gruyter.
- Ball, K. (2021). Trauma and Memory Studies. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1129>
- Berger, C. (2009). A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira. *Comunicação & Educação* 14(3), 29-36. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v14i3p29-36>
- Campo, J. & Dodaro, C. (2007). Cine documental, memoria y derechos humanos. Buenos Aires: Editorial Nuestra América
- Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, MA: Johns Hopkins University Press.
- Catalá, J. M. (2021). Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Cerdán, J. & Fernández Labayen, M. (2017). Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 23, 187-198.
- Cristancho Altuzarra, J.G. (2018). *Tigres de papel: recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional & La Carretera Editores.
- Crusells, M. (2006). *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC.
- Durán Castro, M. & Salamanca, C. (2012). *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Elsaesser, T. (2013). *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory Since 1945*. New York, NY & Abingdom, UK: Routledge.
- Elsaesser, T. (2017). *Melodrama and Trauma: Modes of Cultural Memory in the American Cinema*. New York, NY & Abingdom, UK: Routledge.
- Floyd, N. (1988). A Pebble in the Pool & Ships like Magic, *Monthly Film Bulletin* 657, 295-296.
- Hedges, I. (2015). *World Cinema and Cultural Memory*. London: Palgrave Macmillan.
- Hirsch, J. (2004). *Afterimage: Film, Trauma and The Holocaust*. Philadelphia, PA: Temple University Press.

- Hirsch, M. (1992). Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. *Discourse* 15 (2): 3-29.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York, NY & Chichester, UK: Columbia University Press.
- Ibáñez, J.C. & Anania, F. (eds.) (2010). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Manganases de la Lampreana, España: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Kaplan, E. A. & Wang, B. (eds.) (2004). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kilbourn, R. J.A. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. New York, NY & Abingdon, UK: Routledge.
- Kilbourn, R. J. A. & Ty, E. (2014). *The Memory Effect. The Remediation of Memory in Literature and Film*. Waterloo, Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- Landsberg, A. (1995). Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner. *Body & Society* 1 (3-4), 175-189.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York, NY: Columbia University Press.
- Lozano Aguilar, A. & Quílez Esteve, L. (coords.) (). Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica. *Archivos de la Filmoteca* 73, 13-172.
- Maciel, A., Gusmão, M. & Ávila, A. (2021). *Memória, pensamento e criação no cinema brasileiro*. Jundiaí, SP: Paco Editorial.
- Martins, A. F. & Machado, P. (2014). Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galaxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social e Semiótica* 28, 70-82.
- Morag, R. (2020). *Perpetrator Cinema: Confronting Genocide in Cambodian Documentary*. New York, NY & Chichester, UK: Wallflower Press.
- Morettin, E. & Napolitano, M. (orgs.). (2018). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios.
- Nora, P. (dir.) (1984, 1987 & 1992). *Les Lieux de mémoire: t. 1 La République, t. 2 La Nation, t. 3 Les France*. Paris: Gallimard.

- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations* 26, 7-24.
- Nora, P. (2002). Gedächtniskonjunktur. *Transit* 22, 18-31.
- Pena, J. (2020). *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Peris Blanes, J. (2015). Usos del testimonio y políticas de la memoria. El caso chileno. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6, 549-581.
- Quílez Esteve, L. (coord.) (2012). Cine documental y memoria en la Argentina de la postdictadura. *Archivos de la Filmoteca* 70, 85-134.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera. Subjective Cinema and Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo / Belo Horizonte: Companhia das Letras / UFMG.
- Soto Curiel, J. A. (2017). *Recordar en presente: Cine documental y memoria en México*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.
- Spiller, R., Mahlke, K. & Reinstädler, J. (eds.) (2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlin: De Gruyter.
- Stevens, M. E. (2016). Trauma Is As Trauma Does. The Politics of Affect in Catastrophic Times. In Casper, M. J. & Wertheimer, E. (eds.), *Critical Trauma Studies. Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life* (19-36). New York, NY: New York University Press Online.
- Villarroel, M. (coord.) (2016). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile: Cineteca Nacional de Chile & Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda.
- Walker, J. (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley & Los Angeles, CA & London, UK: University of California Press.
- Zarco, J. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina: 1983-2013*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

PRIMEIRA PARTE

MEMÓRIAS DE IDA E VOLTA

(Página deixada propositadamente em branco)

**MONSTRUOS A CONTRARIO. LUGARES
DE ENUNCIACIÓN, ALTERIDAD
E INTERTEXTUALIDAD EN *EL ESPÍRITU DE
LA COLMENA Y EL LABERINTO DEL FAUNO***

Xosé Pereira Boán
University of Limerick
xose.boan@ul.ie

RESUMO: Este capítulo destaca as intertextualidades e o contraste entre a construção de um Monstro-outro nos filmes *O Espírito da Colmeia* (Víctor Erice, 1973) e *O Labirinto do Fauno* (Guillermo del Toro, 2006). Essa construção do monstro opera em torno de dois eixos espaço-temporais: um aponta a distância para o Outro gerada pela ideologia dominante, ao lado da potencial dissolução dessa alteridade por meio da aproximação; a outra, a distância temporal e discursiva enquadrada entre o período da enunciação e o enunciado. Este ensaio postula a espacialidade discursiva como a chave para catalisar ou diluir a alteridade.

Palavras-Chave: Cinema Hispânico, Alteridade, Memória Cultural, Teoria dos Monstros, Espacialidade.

ABSTRACT: This chapter underlines intertextualities and the contrast between the generation of a Monster-other in the films *The Spirit of the Beehive* (Víctor Erice, 1973) and *Pan's Labyrinth* (Guillermo del Toro, 2006). This Monster-Other is produced around two temporal-space axes: one points out the distance to/towards the Other generated by the dominant ideology, alongside the potential dissolution of that alterity by means of approximation; the other the temporal and discursive distance framed between the period of enunciation and the enounced one. This essay postulates discursive spatiality as the key to either catalyze or dilute alterity.

Keywords: Hispanic Film; Otherness; Cultural Memory; Monster Theory; Spatiality.

RESUMEN: En este capítulo, se contrasta la intertextualidad y la construcción del monstruo-outro en las películas *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y *El laberinto del fauno*.

rinto del fauno (Guillermo del Toro, 2006). Esta construcción del monstruo opera en torno a dos ejes espaciotemporales: por un lado, el que señala la generación de una distancia con el Otro desde la ideología dominante, así como la posible disolución de esa otredad a través del acercamiento; por otra parte, la distancia temporal y discursiva que se enmarcan entre el periodo de enunciación y lo enunciado. El ensayo postula la espacialidad discursiva como la clave sobre la que se cataliza o se diluye la alteridad.

Palabras clave: Cine hispánico; alteridad; memoria cultural; teoría de monstruos; espacialidad.

Este ensayo analiza las construcciones del monstruo-otro en dos iconos del cine hispánico, como son *El laberinto del fauno* (Guillermo Del Toro, 2006) y *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), y postula la espacialidad discursiva como la clave sobre la que se cataliza o se diluye esa alteridad. La circunscripción de estas obras a contextos de producción diferentes – dictadura tardofranquista y democracia progresista bajo monarquía parlamentaria – origina, obviamente, propuestas y respuestas distintas desde y a sus lugares de enunciación. No obstante, a la hora de la representación del periodo enunciado, el lugar de enunciación y la forma se imponen en el caso del *Laberinto*, mientras que en el caso del *Espíritu* se subvierte con formas y fondo, entendido desde una óptica del espacio, que configuran la forma poliédrica, la profundidad de campo y la distancia discursiva.¹

Diplopía narrativa/discursiva

Guillermo del Toro interviene en la cuestión de la memoria cultural de la posguerra guerracivilista – aquella que representa la posguerra temprana, autárquica, como una prolongación de la guerra – desde un cine completamente diferente al existente hasta la fecha, encuadrado en

¹ Analizaré ambas películas en orden cronológico inverso: parto del *Laberinto* para realzar la compleja construcción, tanto narrativa como discursiva, de lo monstruoso que se devela en el *Espíritu*.

convenciones de género y a través de un admirable aparato formal.² *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) forman parte de esta incursión que ha generado un debate en torno a la pertinencia de la transnacionalidad de las obras a la hora de tratar cuestiones sensibles como la memoria de un periodo traumático. Paul J. Smith es un firme defensor de la obra de del Toro, tanto en su vertiente cinematográfica como en su intervención histórica:

If Pan's Labyrinth is a historically specific intervention in Spain (...) it is also industrially anomalous within the Spanish tradition of the fantastic (...) Its melding of quality production values and generic narrative formulae would have been inconceivable under an earlier Socialist cultural policy (2014, p. 74).

Zumalde Arregui critica, no obstante, el acercamiento de la película por su similitud con «las maniobras revisionistas de signo ideológico contrario en las que están embarcados de un tiempo a esta parte algunos historiadores» (2013, p. 208), a la vez que justifica la filiación española de la película de Del Toro por formar parte de esa misma dialéctica revisionista. Desde estas líneas, la nacionalidad del director o la filiación de la película no me parece central ya que se entraría dentro de la pantanosa disyuntiva sobre los límites de la apropiación cultural, o, en el peor de los casos, de una nacionalización proteccionista de la memoria cultural. Numerosas producciones transnacionales han intervenido en la representación cinematográfica de la guerra civil y dictadura, así como también podemos encontrar tratamientos desde la península de traumas ajenos; todos ellos con diferentes actitudes y resultados.³

² Entre las numerosas distinciones recibidas internacionalmente, *El laberinto del fauno* ganó tres *Oscar* (entre seis nominaciones posibles) que consagran la construcción formal de la película: fotografía, dirección artística y maquillaje.

³ Por ofrecer algunos ejemplos, se podrían contraponer obras como *Espoir. Sierra de Teruel* (André Malraux, 1945) o *Land and Freedom* (Ken Loach, 1996) a producciones simplistas del talante de *La mujer del anarquista* (Marie Noelle & Peter Sehr, 2008). También se podría discutir el acercamiento de género del director español Paco Cabezas a la cuestión

Del Toro, con su primera intervención en 2001 con *El espinazo del diablo*, se insertó literalmente en esa misma *hauntology* filmica española que describía a su vez Jo Labanyi (2000; 2002). Los espíritus adquieren voz propia y se materializan en espectro, de acuerdo con la distinción de Jaques Derrida, «the specter is a paradoxical incorporation, the becoming-body, a certain phenomenal and carnal form of the spirit» (2006, p.5). La narración espectral en *off* del Doctor Casares que pone en marcha el filme ofrece una sinopsis de ese estado espectral – recién adquirida, materializada la voz, de la memoria que se desperezaba por aquella época: «¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor quizá, algo muerto que parece por momentos vivo aún, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar» (00:00:29). La memoria del espectro es la memoria misma del trauma, la presentación de la herida pretérita. No obstante, aunque *El laberinto del fauno* hubiera sido concebido como una continuación hermana del *Espinazo* y emplee motivos tomados del *Espíritu de la colmena*, se configura deudora *a contrario* de esta última en la proyección de lo monstruoso y en su distancia discursiva entre el lugar de enunciación y el periodo enunciado.

Los comienzos de ambas películas están enmarcados por la narrativa de cuentos, así como por un marco temporal definido en la década de los años cuarenta: «Cuentan que hace mucho, mucho tiempo...» (*El laberinto*, 01:21), «Érase una vez en un lugar de la meseta castellana hacia 1940...» (*El espíritu*, 01:27). Algunos de los notables homenajes que Del Toro hace a la obra de Erice los hallamos en el momento en que Ofelia coloca el ojo de piedra al ídolo – como en la escuela hacía Ana con la cara del muñeco frankensteniano Don José, o la importancia simbólica del reloj en ambas historias⁴. No obstante, mientras que Del Toro crea un cuento de hadas al que le añade un elemento ‘real’ que lo relaciona

de los desaparecidos en Argentina en su película de terror fantástico *Aparecidos* (2006), coetánea del *Laberinto*.

⁴ En *El laberinto* opera de acuerdo con la trinidad Padre-Vidal-Hijo y en *El espíritu* de acuerdo con los parámetros Ana-Maquis-Guardia Civil-Padre.

con el pasado, Erice dispone de un elemento pasado, que en su época aún se juzgaba oficialmente uniforme, y le añade sutilmente elementos de fantasía generadas por una óptica infantil – o alucinada, que no deshacen lo real, sino que lo integran. Al modelo de los cuentos de hadas para adultos, Del Toro le propicia un toque particular con la inclusión de lo abyecto y de lo grotesco⁵ – lo siniestro siempre ha existido – a la vez que le añade grandes dosis de violencia explícita, ausentes en el modelo original, mientras suprime casi por completo cualquier referencia sexual que, curiosamente, siempre habían estado latentes en el mencionado molde, dejando para la película apenas el motivo de una reproductividad patológica, a la par que post-sexual.

La historia queda brevemente ubicada: 1944. Hace un lustro que la guerra civil ha terminado. Escondidos en las montañas, grupos armados siguen combatiendo al nuevo régimen fascista que persigue sofocarlos. Un barrido, de derecha a izquierda, lleva a la cámara desde la oscuridad del bosque a la cara de la agonizante Ofelia. La voz en off comienza la historia de la princesa Moanna, a la vez que la sangre carmesí que brotaba de la nariz de Ofelia realiza un recorrido inverso, se rebobina como una cinta de celuloide. La historia retrocede de lo real a lo fantástico, el plano se va acercando, atraviesa la pupila de la niña y se integra en el inframundo de la princesa Moanna, que contrasta con el espectral pueblo de Belchite al que nos remite el *flashback* que ubica el principio de la historia: una oscura berlina falangista surca el paisaje desolador, al tiempo que la cámara se va elevando, distanciándose del inframundo fantástico. Narrativamente, la aparición de sufrimiento o violencia accionan la entrada/evasión en el mundo fantástico a lo largo de la película. Esa continuidad de vasos comunicantes entre realidad y ficción la exhibe Del Toro en sus transiciones formales, ya sea con movimientos graduales de cámara o a través del uso de color, así como con los sonidos fuera de campo que transportan de un mundo a otro, o anticipan la interpenetración de ambos, como el zumbido de la mantis religiosa/hada: «we

⁵ Ver Mandolessi & Poppe (2011).

experience no sense of discontinuity of perspective throughout *Pan's Labyrinth*, seduced by its expert plotting and pacing» (Smith, 2007, p. 8). La nitidez de los sonidos, tanto de los de un mundo como del otro, ayudan a identificar esta coexistencia a lo largo de la película.

Las lecturas más unánimes que se han hecho sobre la película en términos positivos han sido la de un elogio a la desobediencia en tiempos de ignominia: «Una fábula sobre la desobediencia como opción ante la maldad» de acuerdo con Julia María Labrador Ben (2011, p. 425) en que el «fin de constituirse sujeto político se fundamenta en la desobediencia» (Mandolessi & Poppe, 2011, p. 30); así como una crítica al patriarcado franquista que oprimió, silenció e invisibilizó a la mujer (Vivancos, 2012, p. 884). No obstante, las limitaciones, apenas desafiadas, del corsé de género del cuento de hadas permite esa obstinación en una representación dualística, maniquea. Mandolessi y Poppe inciden en esa dicotomía, en «la delimitación de lo puro frente a lo impuro, que se realiza en esta película mediante la insistencia en lo repulsivo» (2011, p. 30), lo que entronca con la idea matriz del sentimentalismo romántico de exaltar la bondad (pureza del alma), o en el sacrificio como su máxima expresión. Este es el fin último de Ofelia, cuya rebeldía no es más que la representación de esa lucha prefijada entre el bien y el mal culminada por la catarsis sacrificial.

En la fotografía del filme, la paleta de colores que usa es capital en su binarismo visual, así como recurrente e intercambiable en la obra de Del Toro. Las divisiones cromáticas articulan el estado de ánimo de la película y de sus protagonistas positiva o negativamente. En las situaciones más escabrosas, protagonizadas por Vidal, predomina el azul saturado, gélido, sobre fondos negros, a veces contrastado por el carmesí de la sangre, producto viscoso de la violencia. El rojo carmesí es un elemento cardinal para delinear no solo las escenas de violencia, sino también una metáfora del sacrificio. Por otro lado, la identificación de los guerrilleros con la naturaleza es evidente, les confiere un aura positiva, así como su disposición entre los árboles los hermana y les atribuye robustez, tenacidad y pureza natural, estableciendo la dicotomía constante que articula la película cinematográficamente: realidad y fantasía; mundo e

inframundo; cálido y frío; brillante y oscuro; puro e impuro; el bien y el mal. Del lado del bien, el amor fraterno hermana la causa: Ofelia y su hermano, Mercedes y el suyo. No hay más pasiones que las de la épica entre el bien y el mal, sin medias tintas, resultando en una casta fantasía junguiana. Se da el desplazamiento regresivo que describe Vicente Sánchez Biosca, de la memoria a la mitificación maniquea, posibilitando un ejercicio reduccionista en «el tiempo de la inflación cuantitativa y devaluación cualitativa de la memoria» (2006, p. 10), una forma de «re-sacralización del arte», de acuerdo con Antonio Gómez López-Quñones (2009, p. 199), quien concluye que «*El laberinto del fauno* takes part in this nostalgia for a past reset with a sentimental tone (...) First, there is the problem of moral epistemology (...) Second, this manner of presentation of the Spanish Civil War can give rise to schematization» (2012, p. 59). Frente a esta corriente que critica la dicotomía narrativa, Cristina Carrasco establece en el filme un tercer espacio liminar producto de la confluencia de los dos mundos en liza: argumenta que ni Vidal ni Carmen son capaces de percibir ese mundo fantástico (2011, p. 24), pero en realidad, fuera de Ofelia, ningún otro personaje tiene acceso a ese (infra)mundo.

La encarnación del mal, Vidal, reúne las cualidades del sádico y del controlador obsesivo, cuyo «símbolo de esta inhumanidad histórica es el reloj que el Capitán Vidal (el representante de Franco) siempre mira para asegurar su percibido control de la época» (Deaver, 2009, p. 156). Algunas lecturas afirman que el desprecio de Vidal por la mujer le impide ver su valor, su peligro potencial: «embodies a masculinity so exclusive it barely acknowledges the existence of the feminine» (Smith, 2007, p. 6). No obstante, su pecado es mayor que el de género, como así le reconoce el mismo Vidal a Mercedes: «Joder, ha descubierto usted mi punto débil: la soberbia» (92:03). Vidal desprecia a todos y a todas. Solo hay tres sujetos en su (patri)línea vital que le puedan 'afectar': Las 'órdenes' de Franco, patriarca nacional; su padre, edípicamente;⁶ y su hijo, al que pretende legatario. Del Toro no solo organiza esta lucha en

⁶ Vivancos argumenta que la negativa a reconocer la historia de la hora de la muerte de su padre durante la cena «is derived of Oedipal limitations, and not a consequence of

principio desigual – esposa inmóvil, criada invisible, niña impotente – de personajes femeninos frente al dictado patriarcal de Vidal/Franco, sino que llama la atención por otro lado sobre la desigualdad de fuerzas de ambos bandos. En la película, Vidal y los demás soldados se encuentran solos, superados. Tras la emboscada del maquis que libera a Mercedes, acabando con sus perseguidores, Serrano, el oficial superviviente, dice que los guerrilleros eran unos cincuenta al menos... y a la pregunta de Vidal de cuantos soldados disponibles quedaban en el pueblo, otro oficial responde «veinte, quizás menos, señor». Ningún personaje civil tiene empatía con la causa franquista en la película, aunque en 1944 los simpatizantes republicanos estaban exiliados, escondidos, encarcelados, muertos o bien habían vestido la chaqueta de la supervivencia discretamente: en público, la empatía existía o se fingía.⁷

La nazificación del mal

Yvonne Gavela Ramos diferencia nítidamente la articulación de lo monstruoso en las dos películas. La cita merece la pena en toda su longitud:

La introducción del monstruo de Frankenstein en *El espíritu* mediante la versión fílmica de la película de Whale como un personaje incomprendido, privado del habla, condenado al silencio y perseguido, lo monstruoso, lo diferente, se relaciona en la cinta de Erice con personajes que para el sistema totalitario franquista representaban una amenaza ideológica (...) En *El laberinto*, estrenada en 2006, (...) lo verdaderamente monstruoso y malvado en la dimensión histórica recae en el capitán Vidal, sanguinario adalid al servicio de la dicta-

his own will. Also his menacing gesture to his own image in the mirror, and his attempt to cut the throat of his own reflection with a razor». (2012, p. 890)

⁷ El fracaso de la invasión del Valle de Arán en octubre de 1944 no solo mostró la falta de apoyo popular por diferentes factores, aparte de generar una suerte de doble verdad alternativa, ya fuera en la victoria inicial pregonada por el PCE desde Francia, o bien a la instrumentalización franquista y su fortalecimiento con la cohesión del aparato militar (Heine, 1983)

dura. El cambio ideológico en la recepción de lo monstruoso de la película de Erice a la de del Toro es notable. (2011, p. 191)

La orquestación del monstruo se constituye como contenido o como continente, como moldes personalizados en su magnífico exterior artístico y abigarrados de una mezcla infinita de referencias (góticas, populares, pictóricas...), lo que Keith McDonald y Roger Clark (2014) han denominado como la ‘alquimia’ de Del Toro. La idea-monstruo que se proyecta sobre la figura de Vidal ha sido señalada en su apropiación del «Nazi-as-monster type» (Picart, Browning & Thomas, 2012, p. 274). Su monstrificación es directa y se construye binariamente, por oposición, como encarnación del (puro) mal. Vidal resulta de una proyección ciclópea, bidimensional, en la que se resiente la profundidad ante la disminución de una dialéctica de la perspectiva.

El laberinto se configura a su vez como diplopía de una realidad desdoblada en paralelo, la percepción de dos imágenes de un mismo objeto, sin mayor profundidad de campo. El sustrato mítico histórico en el que incurre Del Toro obvia el aparato semiótico del periodo histórico y sus múltiples articulaciones (*utterances*). La narrativa abreva en un cierto exotismo aurático de la Guerra Civil española que universaliza, así como reduce, la lucha contra el fascismo a un ejercicio simplificado, mientras hace fantasear con una facción idílica, en un *locus amoenus* arrebatado y oscurecido por psicópatas sanguinarios a las órdenes de un caudillo o *guía*, una nazificación de los conflictos.⁸ El final ucrónico del *Laberinto del fauno* ofrece una rehistorización nostálgica, al estilo de Tarantino, sin el componente gamberro de la también maniquea *Malditos bastardos* (*Inglorious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009), sin esa grandilocuencia, pero con la misma inmotivación histórica.⁹ De modo similar, Del Toro

⁸ La saga *Hellboy* (Guillermo del Toro, 2004, 2008) o el *blockbuster Pacific Rim* (Guillermo del Toro, 2012) operan con similares coordenadas.

⁹ En *Malditos bastardos*, Tarantino re-crea su propia Historia ucrónica al ‘matar’ a Hitler y Goebbels.

encuentra en la memoria cultural española un lugar de enunciación sin más, descartando la problematización de lo enunciado.

La alquimia de Del Toro parte de la mezcla exquisita que realiza dentro de su molde – o marmita – multirreferencial, a partir de la propia textura de los materiales y que califica a su vez en una reificación de la historia característica del capitalismo de mercado; los aplica con gusto, pero apenas logra, ni creo que lo pretenda, problematizarlos con su contexto o configuración. Es más, los reutiliza inopinadamente, y eso es algo que no se debiera perder de vista para comprender la obra de Del Toro como un continuum formal que trasciende fondos, desde *Cronos* (1993) a *Nightmare Alley* (2021). A pesar de la asociación de la causa republicana con el bien, el filme no incide, más allá de la fraternidad mencionada, en los valores, méritos o deméritos de la II República. Es más, los ignora e, incluso, los subvierte a través del buen padre, rey de grana y oro de esa monarquía que habita el inframundo, una suerte de nicho celestial invertido. No obstante, cabe señalar que tanto el inframundo como la paleta cromática son moldes idénticos que Del Toro ha aplicado a tantos de sus filmes: de igual modo que la princesa Moanna del *Laberinto* y el buen rey de Beethmora en *Hellboy II* (2008) comparten tanto la habitación de inframundo como idéntica toponimia, los *Kaijus* monstruosos de *Pacific Rim* (2013) ciernen su amenaza oriental desde el mismo locus, diseñado con similares paletas de colores, en las que prevalecen de nuevo el grana y oro sobre los gélidos azules. No obstante, ese azul metálico será reutilizado por Del Toro en clave positiva en *La forma del agua* (2017), en contraste con la paleta cromática de texturas burócrata-militares, cuyas tonalidades marrones, que antes identificaban maquis y naturaleza, ahora conforman esa atmósfera de guerra fría *vintage*, así como la luz, artificial y *underground*, se negativiza en la fotografía de *La forma del agua*.

La obra de Del Toro gira en torno a esa idea básica de fascismo universal: «He refutes fascist ideals and their personification in contemporary societies» (Carrasco, 2011, p. 27) sin problematizar las particularidades de los diferentes totalitarismos. Genera más un otro distante, desconocido, un monstruo que se vuelve suplemento que confronta la propia construcción desde su lugar mismo de producción o, en palabras de Jeffrey J.

Cohen, «in its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond – of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within» (1996, p. 7). Por ello, el monstruo se presenta en la distancia y se origina desde el interior de la ideología dominante cuando se desviste de aparato crítico, o, si se quiere, se inviste convencionalmente bajo el *status quo*. Desde su lugar de enunciación, el *Laberinto* no solo consolida la primacía de un tipo de industria cultural en torno a la comodificación de la memoria, sino que también se retroalimenta del lugar de enunciación y de un nicho sociopolítico que conviene a una monarquía parlamentaria complaciente y complacida.

El monstruo poliédrico

La inquietante mirada de la niña Ana Torrent se convirtió en el icono del cine de los setenta debido a las dos obras de referencia que protagonizó: *El espíritu de la colmena* y *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976). La mirada de Ana activa confluencia de monstruosidad e infancia que ha sido explotada a menudo, dado su efecto perturbador, ese terror que produce el *unheimlich* freudiano que proviene de lo que nos es familiar a la vez que nos resulta siniestro. En este caso, veremos como Ana en particular y el resto de los personajes se construyen inicialmente como monstruos al interior del propio sistema de la colmena. Por un lado, el personaje de Ana cuestiona la filiación, se rebela e incluso llega a desertar de la colmena. Por otra parte, y en clave también patriarcal, se despliega una monstruosidad de cariz sexual en los otros dos personajes femeninos, madre y hermana. Posteriormente, el monstruo exterior que ha sido generado desde el adentro de esa estructura se desvanecerá con el acercamiento a este mismo. La otredad se diluye según se acortan las distancias, se construye en la espacialidad que oscila del adentro al afuera, y en el caso del espíritu, va a su vez generando nuevas monstruosidades. Una vez en el exterior de la colmena, esta se constituye en el monstruo poliédrico que componen sus inquilinos, su sistema turbador.

El primer largometraje de Víctor Erice interviene en la memoria de esa posguerra desde el inmovilismo. Por increíble que pueda parecer en el actual contexto *marveliano*, el *Espíritu* fue un éxito de cartelera, estrenado en espacios de la época de hasta 600 butacas. La película cuenta en su creación y producción con nombres destacados: el productor Elías Querejeta, el co-guionista Ángel Fernández-Santos, la música¹⁰ de Luis de Pablo, el montaje de Pablo G. Del Amo y la fotografía de Luis Cuadrado. Será la fotografía, el minucioso cuidado de la luz, una de sus principales características formales, junto con la superposición del sonido. La fotografía del *Espíritu* se estructura a nivel formal en un énfasis de la luz real y sus posibilidades, en la persistencia de los claroscuros, y se desestima el brillo de la imagen. La luz amarillenta, melosa, de las vidrieras hexagonales, las texturas empalagosas y ambarinas, así como el ambiente en sepia que instala a los personajes en lo pretérito contribuyen al aparato simbólico del film (Wright, 2013, p. 96), conformando la colmena franquista como un ecosistema cerrado. Asimismo, la plusvalía del sonido en la película contrasta con la economía del diálogo, o si se quiere, del silencio. Los diálogos son escasos, anodinos. La palabra solo cobra vida en la ambigüedad, en el off, en la sombra chinesca y en la pantalla de cine, en la carta o en las invocaciones infantiles, lo demás es aséptico como un libro de biología, que encripta, cifra los terrores de la superfamilia *Apoidea*, en el peligroso reino *Fungi*.

Y no, el *Espíritu* no es un cuento de hadas, pues aunque abra con su «Érase una vez», el medio de proyección de la historia – *story* – se remite al propio cine, que abre la película inserto en el *Frankenstein* de James Whale (1931), y a su vez, en abismo, el actor Edward van Sloan – Dr. Wald, a su vez en el filme – sale de entre las cortinas de un escenario y advierte – el *monstrare* – al espectador sobre la ficción que están a

¹⁰ Hay dos canciones populares infantiles que ejercen una función referencial con dos aspectos claves de este estudio: ‘Petit navie’ se encuadra en la infancia como proceso liminar y ‘Vamos a contar mentiras’ establece el punto de partida seminal en la creación del monstruo.

punto de presenciar.¹¹ «Un lugar de la meseta castellana hacia 1940...» En Hoyuelos (Segovia) viven Fernando y Teresa con las niñas Ana e Isabel.¹² La guerra apenas ha terminado y las consecuencias se nos muestran en el aislamiento, en la falta de comunicación de los personajes, establecidos en el duelo. El aislamiento, las vidas aisladas de Fernando y Teresa se refleja en la casa del *Espíritu*, que opera como un personaje más y ocupa la centralidad del universo alegórico que construye Erice. A este universo se incorporarían el ayuntamiento, que funciona como cine y morgue, el refugio abandonado y el tren. La casa se constituye en compartimentos estancos, claramente establecidos como marcos – hexágonos – independientes que terminan por dibujar el sentido de la colmena y cuya representación es, a su vez, extrapolable del ámbito doméstico al social. La guerra ha acabado, pero no ha llegado la paz, ni interior ni exterior.

Filiación y sexualidades monstruosas

Fernando es asociado a través de una foto con Unamuno, tal *doppelgänger* ideológico; Teresa, a través de una carta, con un personaje ausente y poliédrico en sus posibilidades: sea bien un republicano, bien un exiliado, bien un amante, bien un guerrillero o *el* guerrillero, o bien el padre biológico de Ana, o quizá un todo semántico fragmentado en sí mismo. A través de esta carta se genera un número de interrogantes que no se aclaran con los hechos presentados. De ella se deduce que el destinatario es alguien conocido, cercano a la familia. No solo conoce la casa, sino que vivió en ella en algún punto. La guerra los separó, les quitó la capacidad ‘de sentir’ y las noticias procedentes del exterior son mínimas y confusas. Esta misteriosa carta ha producido numerosas con-

¹¹ Se enmarca en el contexto del propio cine, no del cine de terror, sino de la ficción como vehículo en sí mismo.

¹² Actores y personajes comparten nombre propio, debido a la dificultad de las niñas en comprender la diferencia entre realidad y ficción, el porqué de diferentes nombres para personas y personajes (Erice, 2006)

jeturas sobre la naturaleza de la relación entre Teresa y su destinatario: para Rob Stone sería una relación romántica anterior a la guerra (2002, p. 91), un amante imaginario para Gillet (1973, p. 56) o un *affaire* – real o no – a través del que evadirse de la realidad para Edwards (1995, p. 139), hasta afirmarse que el maquis y no Fernando es el padre biológico de Ana y que Robert J. Miles impulsa como «the problem of perceived origins»¹³ (2007, p. 105): salta a la vista el predominio del cabello rubio en la familia, en contraste con el cabello negro y los inquisitivos ojos de Ana. No obstante, como se comprueba en las palabras destacadas en la carta, Fernando debería re-conocer al destinatario como familiar, hecho que no trasluce cuando acude a la morgue y se le pide que identifique el cadáver; Fernando no ofrece señal alguna que ponga en contacto al guerrillero y al destinatario de la carta, más allá del juego metonímico de Erice, que traslada la duda de la paternidad, del origen, pero no fuerza cerrar el círculo. En este caso Miles señala dos elementos que conforman en abismo una posibilidad de cierre, en cuanto a la atribución de la paternidad de Ana al guerrillero. Miles sugiere por un lado una interpretación, una disimulación por parte de Fernando para evitar cualquier tipo de represalia (2007, p. 107). Este argumento sería insuficiente si Miles no se percatara de un detalle crucial: se escucha el canto de gallo hasta tres veces a lo largo del filme (p. 109), la primera en la escena en que las niñas juegan a ‘afeitarse’, y dos veces justo cuando Fernando se dirige acompañado de la Guardia Civil a reconocer el cadáver. Esta intertextualidad con la negación de San Pedro, Miles la atribuye a «Fernando’s influence in the house» (2007, p. 109) en el primer caso, y a la negativa final de re-conocer al guerrillero abatido, en teoría familiar – me remito de nuevo a la carta que, cuanto menos, establece una familiaridad de los habitantes de la casa con el destinatario. Si nos atenemos al canto sampedrano como negación o rechazo en el engranaje simbólico del filme, en la primera escena se establecería el rechazo contra la influencia de Fernando y por

¹³ Para Erice, el fotograma de Frankenstein y la niña con las flores «es la imagen del origen, en la primera experiencia del cine» (2006).

extensión del patriarcado y, entonces, en la morgue, el doble canto del gallo generaría la no-negación de la no-filiación, su afirmación.

Debido a ese problema de filiación, parte de la crítica ha querido señalar a Teresa como modelo de monstruosidad al interior del sistema. Deleyto (1999) sitúa la monstruosidad femenina en la sexualidad como amenaza al patriarcado. Para ello se acoge a las tesis de Linda Williams en "When the Woman Looks" (1984), en el cual identifica monstruo y mujer, pues a diferencia del miedo convencional de la mirada masculina al toparse con el monstruo, «she also 'recognises the sense in which the freakishness is similar to her own difference» (Williams, 1984, p. 63). De ello, subtrae que la escena en la estación de tren del intercambio de miradas con el soldado, «apart from longing for the absent friend, Teresa's look is here on the recognition of an identification with the monstrosity of the soldiers in the train» (Deleyto, 1999, p. 46).

No obstante, mi lectura se incrusta en la sexualidad reprimida, no por actores externos, morales, sino como condición posterior (post-bélica) a la pérdida de «nuestra capacidad para sentir de verdad la vida» que signa Teresa en su carta. Ella reconoce ese deseo en un soldado anónimo, lo que implementa la descripción elíptica del destinatario de la carta y lo encuadra en una esfera más allá de la fraterna. Posteriormente, en la escena en que ella se encuentra en la cama y finge dormir cuando llega Fernando para acostarse, frente a otros críticos que observan una oposición que resulta de los sentimientos por el añorado destinatario, Deleyto sugiere que «from Fernando and, possibly, from the male's spectator point of view, Teresa's behaviour can also be read as a failure to fulfill her marital obligations (...) her failure as a mother» (1999, p. 46). En lo tocante a las obligaciones sexuales, cabe señalar que Fernando no muestra ningún deseo ni efectúa ningún acercamiento de tipo sexual hacia su mujer, lo que confirmaría un desinterés mutuo por no 'cumplir' con sus obligaciones maritales. Deleyto insiste a su vez en su fracaso como madre al entender su ausencia en la educación de sus hijas, enfatizando la lección sobre el bien y el mal que Fernando ofrece a las niñas a través del ejemplo de las setas (*Amanita Verna*). No obstante, E. C. Riley (1984, p. 493) y Miles (2007, p. 114) defienden que la madre, cuando

Ana le pregunta si los espíritus «¿son buenos o malos?» (45:38), ofrece una educación cualitativamente mejorada, reticente a las dicotomías que aplica la colmena patriarcal.¹⁴

La función del personaje de Teresa por un lado «is not a ‘simply’ monstrous; it is also through her that are articulated ‘illegitimate’ aspects of cultural memory» (Miles, 2007, p. 120), es decir, es monstruo en tanto desafía la legitimidad del patriarcado a través de las dudas filiales, generadas en torno a la paternidad de Ana y, por otro lado, inscribe en el filme la incapacidad vital que ha dejado la posguerra en sus sujetos. Las niñas, frente a la apatía adulta, a partir de su curiosidad se establecen como sujetos de experiencia. Las pulsiones tanático-eróticas recurrentes en el caso de Isabel generan una subversión contra el *ablacionismo* del patriarcado. Este personaje ha sido leído como «vampiristic femme fatale to-be» (Russell, 2007, p. 195) donde «la implicación de vampirismo y fellatio que este pequeño y perverso proto-‘monstruo’ femenino presagia parece estar ideado como contradiscurso dirigido a los estamentos más conservadores y represivos» (Jerez-Farrán, 2014, p. 162). La escena en que Isabel estrangula al gato experimenta con el umbral tanático, entendido umbral en su acepción de «valor mínimo de una magnitud a partir del cual se produce un efecto determinado».¹⁵ Esa experiencia se repetirá cuando se finge la muerte para asustar a su hermana, no obstante, son experimentos inconclusos que alcanzan los valores mínimos a partir de los cuales se desarrolla la experiencia. La unión de Eros y Tánatos que se integra en lo vampírico genera un monstruo arquetípico, cuyas experiencias se limitan, se estancan en el binomio clásico.

Ana, por su parte, va más allá que su hermana mayor. Su curiosidad es casi, como el film, hipnótica, sustentada en esa mirada fascinada de alguien que comienza su recorrido vital. Sirva un ejemplo: a través de la mirada de Ana se nos muestran los niños saltando la hoguera de forma preocupante. Ana se queda sola hechizada por ese fuego, hasta que se

¹⁴ Fernando no encarna la opresión del patriarcado franquista en particular «porque hago siempre lo que decía mi abuelo», sino su precesión y extensión en el tiempo.

¹⁵ Tercera acepción incluida en el diccionario de la lengua de la Real Academia Española.

la lleva el ama. Ella está comenzando su andadura, vemos que recién acaba de aprender a atarse los zapatos, tal como reclama Erice desde el detalle. Si a ojos del patriarcado, como se ha mencionado antes, la mujer reconocería en el monstruo su propia monstruosidad, el caso de Ana acaba por diluir esta dicotomía al rebasar sus propios límites. El acercamiento de Ana al fugitivo va contra lo establecido, movida ya sea por la atracción que genera el monstruo, por una búsqueda inconsciente de sus orígenes o por un conjunto de leyendas que entroncan con la propia legislación monstrosificante. El marco musical de 'Vamos a contar mentiras' es muy propicio para señalar esa construcción monstruosa como una cuestión discutiva y que Ana subvierte con su acercamiento al 'Otro'. El monstruo como otro – ya sea el maquis como bandolero, el comunista como quema-iglesias y come-niños, o el fascista como *fascista* – se ha construido en base a un compendio simplificador de falacias y leyendas que se integran en el imaginario social y en cierto modo se dan por ciertas; son validadas, generan una alteridad, una distancia.

Ese contacto con la otredad incide ya no solo en la espacialidad, sino también en la artificialidad de tales construcciones monstruosas. Cuando Ana se escapa de su casa, por el camino prueba las setas prohibidas y tiene una experiencia alucinógena que la conecta con el monstruo de Frankenstein. El monstruo se deshace, deja de ser otro y deviene uno mismo y se desarticula la otredad. La colmena no está amenazada por un monstruo exterior, sino poblada por una multiplicidad de ellos, es un pólipo estriado, un monstruo poliédrico que, como explica Dominique Russell, «it takes on various disguises, various bodies: her father, her sister, Don José the wooden anatomy doll, the train, the fugitive» (2007, p 188). Para Higginsbotham, este monstruo funciona como «metaphor of Spain (...) a ghoulish collage, a monstrous figure constructed by a sinister creator whose name sounds very much like Franco» (1988, p. 119).¹⁶ Franco es al Dr. Frankenstein lo que la sociedad franquista al monstruo: ha construido un pólipo social que Erice representa ubicado en la esfera

¹⁶ De igual modo para Egea (2002, p. 527)

privada para establecer esa estriación por compartimentos estancos de soledad, silencio y apatía vital, que, a continuación, se extendería a España como metáfora-collage, una suerte de cronotopo y lugar común en la producción de memoria cultural peninsular que suelo denominar como *Frankenspains* (Pereira Boán, 2020, p. 248). Fernando, Teresa e Isabel poseen características monstruosas que se identifican con patriarcado, ilegitimidad y vampirismo respectivamente. Ana se constituye *a priori* en el monstruo principal para ese patriarcado ilegítimo al que desafía, frente al que se rebela. La película finaliza con Teresa y Fernando reconciliados en su propia distancia y rutina, pero lo llamativo resulta en descubrir a la monstruosa Isabel cubierta bajo las sábanas por sus propios miedos.

Las dicotomías se rompen en la creación de Erice y el proceso monstrosificante se desplaza desde su propio eje – Ana – y acaba invadiendo toda la cinta configurando un monstruo poliédrico, con la arquitectura similar que conforma (el espectáculo aterrador de) la colmena. El monstruo se deconstruye a través de movimientos de proximidad (guerrillero) y alejamiento (colmena), y se resemantiza. Al espíritu invisible que configura el monstruo poliédrico de la colmena, se opone el espíritu de la propia Ana, pues a partir de ella el monstruo/espectro se ha positivizado – desvestido, desincorporado – en espíritu y esa resemantización se expande en el conjunto compositivo del aparato simbólico del filme con la convocatoria final a la que responde el pitido del tren. Ana, monstruo y tren podrían leerse en clave de línea de fuga que permite salir de la colmena, y rechazar la identidad indiferenciada de ese otro monstruo poliédrico, cuya espectralidad en vida invita al silencio (Fernando), a la resignación (Teresa) y al terror (Isabel). De acuerdo con René Girard, «desde dentro del sistema solo hay diferencias, desde fuera por el contrario solo hay identidad» (1983, p. 167). Desde fuera se ignora la división de la colmena, se observa como un todo, desde dentro se perciben las diferencias. Girard afirma que el desplazamiento de dentro afuera es posible, mientras que su contrario no. Ese es el movimiento que realiza Ana al ‘salir’ de la colmena, que la pone en contacto con monstruos inexistentes o alucinógenos, a los que en su propia inocencia no teme acercarse. La línea de fuga permite escapar a las categorías interiores, salir de la colmena, en

vez de configurar la identidad de esta, «en la que se veía no sé qué triste espanto» (26:19).¹⁷ Sin embargo, al regresar a la colmena, en palabras de Teresa al doctor, «a veces nos mira, pero parece no reconocer a nadie» (84:46), la impresión de su experiencia en el exterior resuena en esa contradicción que señala Girard, que el desplazamiento del exterior al interior no es factible, impide percibir las diferencias, reconocer y todo deviene indiferenciación.

A través del trauma de Ana, desde el contexto tardofranquista de producción del filme se vislumbra no solo la siguiente etapa, la transición a la democracia, sino también su configuración, esa esencia que se encapsula en las palabras del médico a Teresa: «Poco a poco irá olvidando. Teresa, lo importante es que tu hija vive, que vive» (85:01). Hay un intento de incorporar a Ana a la amnesia colectiva que ilustrará los pactos de la transición. La construcción elíptica de la película incide en esa desmemoria prescripta y formal de la colmena. En la película de Erice, la forma se impone al contexto imperante, y en la de Del Toro forma y contexto se revelan ambos imperantes. El monstruo-otro en *El laberinto del fauno* ha sido producido por una proyección binaria desde un espacio de enunciación unidireccional en el que el tratamiento del fondo es una excusa para la implementación de unas formas recurrentes en la obra de Del Toro. No obstante, ese fondo – de memoria – abrevia y se inscribe dentro de una ideología e industria cultural dominantes, en la que el lugar de enunciación se impone sobre lo enunciado de forma unilateral.

Fruto de otro contexto y necesidades, *El espíritu de la colmena* subvierte la construcción espacial del monstruo-otro a través de la escapada/salida de Ana al exterior de la colmena y su subsiguiente acercamiento al otro, lo que deshace esa monstruosidad regulada por el discurso de la colmena poliédrica, que coincide a su vez en cierto modo con el mismo espacio de enunciación – un tardofranquismo agonizante en el que todavía impera la censura. Los desplazamientos que se dan en *El*

¹⁷ Texto del dramaturgo Maurice Maeterlinck sobre el funcionamiento de la colmena que Erice recoloca en la pluma de Fernando.

espíritu de la colmena desnudan un hecho que todavía nos persigue y nos perseguirá, y que resulta sugerente a la hora de abordar *otras* posiciones antitéticas: el monstruo siempre estará ahí, en los espacios creados, en la distancia discursiva.

Referencias bibliográficas

- Carrasco, C. (2011). Contestatory Fairy Tales and Liminal Spaces in Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth*. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 31-32, 13-30.
- Cohen, J. J (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Curry, R. K. (1996). Clarifying the Enigma: 'Reading' Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 83, 269-75.
- Deaver, W. O. Jr. (2009). *El laberinto del fauno*: una alegoría de la España democrática. *Romance Notes*, 49 (9), 155-65.
- Deleyto, Celestino (1999). Women and Other Monsters: Frankenstein and the Role of the Mother in *El espíritu de la colmena*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 76 (1), 39-51.
- Derrida, J. (2006). *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. London: Routledge.
- Egea, J. F. (2002). El monstruo metafórico en *El espíritu de la colmena*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 36, 523-43.
- Erice, V. (2006). Footprints of a Spirit. The Spirit of Beehive. Nueva York: Criterion Collection.
- Gavela Ramos, Y. (2011). El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del Fauno*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 88 (2), 179-96.
- Gillet, J. (1974). *The Spirit of the Beehive. Sight and Sound*, 43 (1), 56.
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Higginbotham, V. (1988). *Spanish Film under Franco*. Austin: University of Texas Press.
- Heine, Hartmut (1983). *La oposición política al franquismo: De 1939 a 1952*. Barcelona: Editorial Crítica.

- Jerez-Farrán, C. (2014). Foucault, San Jerónimo, y la mujer fatal: apropiación y subversión de la iconografía religiosa en *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice. *Hispanic Research Journal*, 15 (2), 149-166.
- Labanyi, J. (2000) History and Hauntology: or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period. In J. R. Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (65-82). Amsterdam / Atlanta: Rodopi.
- (2002). Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain. In J. Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practices* (1-14). Oxford: Oxford University Press.
- Labrador Ben, J. (2011). La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo del Toro *El laberinto del fauno*. *ARBOR*, 87 (748), 421-28.
- Gómez López-Quiñones, A. (2009). Hadas, maquis y niños sin escuela: La infancia romántica y la guerra civil en *El laberinto del fauno*. En A. Gómez López-Quiñones (ed.), *España en armas: Cultures of War in the Iberian Peninsula* (73-92). Nashville: Vanderbilt University Press.
- (2012). Faries, Maquis, and Children without School. In C. Rocha & G. Seminet (eds.), *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film* (49-62). New York: Palgrave Macmillan.
- McDonald, K. & Clark R. (2014). *Guillermo Del Toro: Film as Alchemic Art*. London: Bloomsbury Academic.
- Mandolessi, S & Pope, E. (2011). Dos estéticas de los sobrenatural: lo siniestro en *El espinazo del diablo* y lo abyecto en *El laberinto del fauno* de Guilelrmo del Toro. *Confluencia*, 27 (1), 16-32.
- Miles, R. J. (2007). 'Entre dos fuegos': The Function of Teresa and The Possible Subplot in *El espíritu de la colmena*. *Journal of Romance Studies*, 7 (2), 99-122.
- Pereira Boán, Xosé (2020). "Forging Intragenerational and Common Memories: Revisiting *Paracuellos*' Graphic Violence in Times of Confinement" *Studies in Comics*, vol. 11, no. 2, pp. 245-58.
- Picart, C; Browning, J. (2012). *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Riley, E. C. (1984). The Story of Ana in *El espíritu de la colmena*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 491-97.

- Russell, D. (2007). Monstrous ambiguities: Victor Erice's *El espíritu de la colmena*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 32 (1), 179-203.
- Sánchez Biosca, V. (2006). *Cine y Guerra Civil española: del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Smith, P. J. (2007). *Pan's Labyrinth*. *Film Quarterly*, 60 (4), 4-9.
- (2014). *Mexican Screen Fiction: Between Cinema and Television*. Cambridge: Polity Press.
- Stone, R. (2002). *Spanish Cinema*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Vivancos, A. (2012). Malevolent Fathers and Rebellious Daughters: National Oedipal Narratives and Political Erasures in *El laberinto del fauno* (2006). *Bulletin of Spanish Studies*, 89 (6), 877-93.
- Williams, L. (1984). When the Woman looks Web. Consultado el 20 de agosto de 2021, en www.northernhighlands.org/cms/lib5/nj01000179/centricity/domain/92/week3-williams-womanlooks.pdf
- Wright, S. (2013). *The Child in the Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Zumalde Arregi, I. (2013). El laberíntico caso del Fauno. A propósito de la identidad nacional de las películas. *Revista de estudios de comunicación*, 34, 195-209.

DEL YO AL OTRO. MODOS DE REPRESENTACIÓN DEL TRAUMA EN EL CINE

Andrea Franco

Universidade da Coruña

andrea.franco@udc.es

RESUMO: Este capítulo analiza as formas de representación do trauma em dois filmes que transformam o dano de um acontecimento doloroso em um exercício de criatividade libertadora. *Implosão* (Javier van de Couter, 2021) dá às vítimas de um tiroteio uma nova ferramenta – o cinema – com a qual podem transitar pelos caminhos sombrios da tragédia vivida. *A Metamorfose dos Pássaros* (Catarina Vasconcelos, 2020) aborda o trauma causado pela perda da figura materna por meio da autoficção, tomando elementos do romance epistolar romântico. Analisamos as decisões formais e narrativas de duas ficções repletas de memórias verdadeiras à luz de conceitos como trauma cultural, de Alexander C. Jeffrey, e memória exemplar, de Tzvetan Todorov.

Palavras-Chave: Representação do Trauma, Exercício Cinematográfico, Cinema Híbrido, Trauma Cultural, Memória Exemplar.

ABSTRACT: This chapter analyzes the forms of representation of trauma in two films that turn the damage of a painful event into an exercise of liberating creativity. *Implosion* (Javier van de Couter, 2021) gives the victims of a shooting a new tool – cinema – with which to navigate the dark paths of the tragedy experienced. *The Metamorphosis of Birds* (Catarina Vasconcelos, 2020) deals with the trauma of the loss of the mother figure through autofiction, taking elements from the romantic epistolary novel. We analyze the formal and narrative decisions of two fictions populated by true memories in the light of concepts such as cultural trauma, by Alexander C. Jeffrey, and exemplary memory, by Tzvetan Todorov.

Keywords: representation of trauma, film exercise, hybrid cinema, cultural trauma, exemplary memory.

RESUMEN: Este trabajo analiza las formas de representación del trauma en dos películas que convierten el daño de un suceso doloroso, en un ejercicio de creatividad liberadora. *Implosión* (Javier van de Couter, 2021) otorga a las víctimas de un tiroteo

una herramienta nueva – el cine – con la que transitar por los oscuros caminos de la tragedia vivida. *La metamorfosis de los pájaros* (Catarina Vasconcelos, 2020) aborda el trauma por la pérdida de la figura materna a través de la autoficción, tomando elementos de la novela epistolar romántica. Analizamos las decisiones formales y narrativas de dos ficciones pobladas de recuerdos verdaderos a la luz de conceptos como el de trauma cultural, de Alexander C. Jeffrey, y memoria ejemplar, de Tzvetan Todorov.

Palabras Clave: representación del trauma, ejercicio cinematográfico, cine híbrido, trauma cultural, memoria ejemplar.

El cine de las dos últimas décadas ha visto cómo las fronteras entre documental y ficción han llegado a diluirse casi por completo, inspirando a críticos y teóricos sugerentes etiquetas con las que definir el híbrido audiovisual del siglo XXI. Mientras la ficción se ha mantenido más o menos sin cambios, el documental dio lugar, en los últimos años, a una cantidad abrumadora de subgéneros: autoficción, cine autobiográfico, diario filmado, correspondencias fílmicas, cine-ensayo, documental de montaje, film de apropiación, documental etnográfico, etnografía experimental, cine de metraje encontrado, falso documental, el docudrama...).¹ Tantos y, a veces tan parecidos, que se terminó por englobar todo bajo el paraguas de la «no ficción», fastidiosa expresión, como dice Antonio Weinrichter (2004), por lo que tiene de oposición y exclusión, de *terra incógnita*, de no definición.

Si hay algo claro, es que, a estas alturas del nuevo milenio, a la mayor parte del cine independiente le cuesta definirse, y cada vez es más difícil detectar cuánto hay de realidad y cuánto de invención. Si el cine de ficción no puede ya desprenderse totalmente de una parte de lo real, tampoco las nuevas propuestas documentales escapan a múltiples elecciones de escritura, puesta en escena y dramatización. En líneas generales podemos afirmar que el cine contemporáneo se mueve entre la ficción pura y la no ficción, dos extremos tradicionalmente antagónicos pero perfectamente complementarios en la actualidad, abiertos además a ‘fugas’ ocasionales por las que se filtran tanto realidades como sutiles actuaciones.

¹ Para una antología de la No Ficción recomendamos la obra *Desvíos de lo Real, El cine de No ficción* (Weinrichter, 2004).

El objeto de este texto es analizar el tratamiento de la memoria, y en concreto de la memoria traumática, en dos obras recientes de radical hibridación entre el documental y la ficción: *Implosión* (Javier Van de Couter, 2021) y *La metamorfosis de los pájaros* (*A metamorfose dos pássaros*, Catarina Vasconcelos, 2020), dos filmes que comparten el hecho de estar protagonizados por las víctimas del trauma que tratan: *Implosión* experimenta con la ficción y encuentra en los géneros cinematográficos – *road movie*, *thriller* – un espacio para imaginar un desenlace diferente a la tragedia vivida, mientras que *La metamorfosis de los pájaros* fabula con la propia vida a través del ensayo poético para lidiar con el trauma.

El escenario del crimen

Entre las numerosas propuestas que cada año se presentan en las pantallas de todo el mundo, *Implosión* destacó por presentar un ejemplo poco común de hibridación entre ficción y realidad. El film de Javier Van de Couter está protagonizado por los supervivientes del suceso del que parte (la matanza en el instituto Carmen de Patagones, Argentina, Fig. 1), algo ciertamente inusual si consideramos que las personas tienden a querer alejarse de cualquier recuerdo o experiencia traumática. Sin embargo, en el largo proceso de la película, desde la escritura hasta el rodaje, los chicos trabajaron sobre sus propios recuerdos mientras estudiaban e interpretaban su papel y, con el paso de los meses, evolucionaron en su propia gestión del dolor. En este sentido, el dispositivo narrativo de *Implosión* convierte al cine, sin haberlo pretendido, en un recurso terapéutico y en una poderosa herramienta de exploración de la psique.

Implosión tiene la virtud de no necesitar mostrar, recrear o representar los hechos, ocupándose, en su lugar, de imaginar una suerte de secuela de los mismos. El juego con el género de la *road movie* desacraliza la tragedia y adopta la distancia necesaria para que los afectados superen el trauma y participen en su particular ajuste de cuentas.

En el año 2004, en la localidad argentina de Carmen de Patagones, un joven entró armado en su instituto, mató a tres compañeros e hirió a otros

cinco. El autor de la masacre, Rafael Solich, conocido como Juniors, nunca fue imputado por ser menor de edad en el momento de los hechos. Desde entonces, tanto sus estancias en varios centros de menores y hospitales psiquiátricos, como su actual paradero, se han mantenido en secreto para proteger su integridad. Esta circunstancia ha contribuido inevitablemente a crear un fantasma alrededor de su figura, convertida en una sombra ausente e infrontable que planea por encima de las heridas abiertas.



FIG. 1 Nicolás Lonardi, Natalia Salomón, Rodrigo Torres y Pablo Saldías, supervivientes de la masacre de la Escuela Islas Malvinas. Archivo Clarín

Este hecho llevó a Javier Van de Couter, originario de Carmen de Patagones, a plantearse realizar un film sobre el estigma que pesa sobre esta comunidad, con el fin de «investigar sobre la anatomía de un lugar que de pronto se ve manchado por el odio». ² Si inicialmente se barajó la posibilidad de rodar un documental, los diversos encuentros con los

² Conversatorio con Javier Van de Couter conducido por Tono Permy durante el 58 Festival Internacional de Cine de Gijón (FICX). Acceso el 15 de octubre de 2021, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pfrtcLIn9Pc>

supervivientes de la matanza, hicieron que el proyecto pronto derivase hacia la ficción:

Al conversar con Pablo y Rodrigo percibí que ahí estaba la verdadera fuerza del relato. La intención no era hablar del hecho, del trauma, sino poner imagen a ese sentimiento hoy, desde el presente. (...) Al asesino se lo llevaron, los chicos nunca más volvieron a verlo, por eso, a lo largo de estos 15 años, su imagen se fue distorsionando y transformando en otra cosa. No se difundieron imágenes o testimonios sobre él, así que había un deseo muy grande por dejar de inventar.³

Pablo y Rodrigo reafirmaron esta idea en distintas entrevistas:

No sabemos nada de Juniors, no tenemos idea de dónde está, cómo está, qué hace de su vida, si pensó alguna vez en nosotros, si es consciente de lo que hizo, si se pregunta cómo estamos. (...) Necesitamos cerrar el círculo, verlo o hablar con él sería la última pieza de un rompecabezas interminable que lleva mucho tiempo abandonado (en Firpo, 2021).



³ *Ibid.*

FIG. 2. Pablo Saldías y Rodrigo Torres en *Implosión*

Superadas las dudas iniciales de los chicos, que temían que la película fuera a exponerles demasiado, Pablo y Rodrigo acceden a participar en el film con el deseo de que su historia se conozca y no se repita (Fig. 2). Comienza así un proceso de trabajo que se prolongará durante cinco años en los cuales el proyecto pasa por diversos estadios hasta decantarse por un dispositivo que se propone explorar los procesos de duelo: en concreto, Van de Couter, deconstruye la memoria y vuelve al territorio del recuerdo para erigir nuevas estructuras y vías de escape en una mente atrapada por el trauma. El director, sin embargo, insiste en que el hecho de embarcarse en el rodaje de un film no fue tanto una terapia para las víctimas protagonistas como una «invitación a revivir los hechos desde un lugar más lúdico y amable».⁴

Coescrita junto a la cineasta Anahí Berneri, con quien Van de Couter ya había trabajado en *Mía* (2011), *Implosión* narra el viaje que emprenden dos de los supervivientes, Pablo y Rodrigo, quince años después de la matanza de la Escuela Islas Malvinas para encontrarse con su agresor y pedirle respuestas, una posibilidad que en la vida real ni tuvo ni tendrá lugar. El director explica que la razón principal que le llevó a realizar esta película era explorar qué significa hoy Carmen de Patagones y cómo su historia ha terminado condicionando el sentir de un pueblo sobre el que pesaría un «trauma cultural»; un tipo de trauma que se produce, según Jeffrey C. Alexander, «cuando los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un acontecimiento horrendo que deja marcas indelebles en la conciencia colectiva, marcando sus memorias para siempre y cambiando su identidad futura de manera fundamental e irrevocable» (2016, p. 193).

A esta razón se añade la voluntad del realizador de aportar un punto de vista diferente sobre el discurso dominante para cuestionar la historia oficial y exponer así sus múltiples aristas. En el caso de la matanza de Patagones, Pablo y Rodrigo denunciaron que los medios de comunicación

⁴ *Ibid.*

insistieron en el punto de vista del asesino, alegando que las razones del atentado fueron consecuencia de un caso de acoso escolar, de modo que convirtieron prácticamente al asesino en la víctima mientras se ignoraba o se minimizaba la atención sobre los fallecidos y los supervivientes. Como afirma Vicente Sánchez-Biosca en su ensayo *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, «lo visual asienta y cristaliza ciertos aspectos de la memoria colectiva, operando por selección entre imágenes, convirtiendo algunas de ellas en emblemas de valores, ideas y, por tanto, mediante abstracción, incluso si esto supone extraviar el contenido concreto de las mismas o falsear su origen» (2006, p. 14). Por eso, el film fue una oportunidad para dinamitar la visión unidireccional del suceso, además de revelar el daño sufrido y el largo proceso de superación.

Aspectos formales y narrativos de un viaje psicomágico

Las decisiones estéticas y formales que emplea Van de Couter para representar los procesos de la memoria traumática en *Implsión* se hacen patentes desde los primeros planos. El film arranca atravesando un puente de hierro, una estructura compleja, llena de huecos y líneas que se cruzan en diagonal, y que evoca los engranajes de la mente. El movimiento de la cámara hacia adelante sugiere el comienzo de un viaje, que será sobre todo regresivo. Mientras, la imagen tiembla ligeramente y el sonido se ensucia como un viejo disco de vinilo. La noche empieza a caer sobre el puente, que pierde nitidez y se desdibuja mientras el color vira a rojo. Aparecen los créditos y a continuación, sobre un mismo rojo que unifica el tiempo de las secuencias, vemos imágenes de archivo del año 2004, de pocos días después del atentado, donde varios chicos explican lo sucedido.

Tras este prólogo volvemos al presente cuando Pablo y Rodrigo recorren colegios e institutos para compartir su experiencia con otros chicos y evitar que nada semejante vuelva a ocurrir, aunque la respuesta de los jóvenes es a menudo cruel y descreída. La primera parte de la película

transcurre en gran medida envuelta en escenas nocturnas en las que el diálogo entre los dos amigos revela dos maneras distintas de afrontar el trauma, e incluso dos recuerdos diferentes de lo sucedido – algo que interesó mucho a los autores a la hora de desarrollar el conflicto narrativo. Después de pasar una tarde de caza con otros amigos – costumbre muy propia del lugar, que también refleja una cultura de la violencia normalizada entre la juventud⁵ – se escucha el rumor de que el agresor, Juniors, ha salido del centro de menores y se dirige hacia Ensenada para visitar a su familia. La noticia inesperada impulsa a los personajes a salir a buscarlo en medio de la noche, en una oscuridad que nubla la vista e insinúa la falta de certezas. Comienza así un «viaje interior y físico, psicomágico, iniciático», como lo define el director.⁶ Un viaje que pronto comenzará a interpelarles y a desatar sentimientos que estaban ocultos.

El film avanza basculando entre planos muy abiertos, con un cielo muy dramático y con mucho peso, realizados por el director de fotografía Luis Sens, y planos que siguen de cerca a los personajes para intentar atrapar su verdad, realizados por otro operador, Federico Lastra. Filmados de espaldas, se crea también una barrera simbólica que permite mantener cierto misterio alrededor de la persona real y el intérprete, según explica Van de Couter.⁷ También abundan planos desde el retrovisor, que sugieren una mirada regresiva en esa constante invocación del pasado.

Preguntado por las influencias que manejó el director para construir *Implosión*, Van de Couter citaba los filmes juveniles de Larry Clark, en concreto *Kids* (1995), por su manera de poner en escena la tensión entre adolescentes (en Stiletano, 2021). También es fácil pensar en *Elephant* (Gus Van Sant, 2003), con la que además de compartir el trasfondo de la historia – una matanza en un instituto – comparte muchos de los citados planos de espaldas que sugerirían que los chicos son el ‘blanco’ de un agresor invisible. Pero no fue a Van de Couter a quien inspiró *Elephant*, sino al propio asesino de Patagones a la hora de planear una masacre

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

contra sus compañeros con la pistola Browning 9 de su padre, un suboficial de la Prefectura Naval.

Volviendo al camino que lleva a cabo el film, es interesante observar cómo el paisaje deprimido dialoga también con un estado de ánimo: a lo largo de este viaje desde Patagones a Ensenada, pasamos de zonas desérticas a zonas industriales y fabriles, escenario de una suerte de trastienda, de parte de atrás de un país, Argentina, que parece progresar por otras regiones y que tiene en estos ambientes de carreteras secundarias y ciudades menores una muestra de una vida en segundo plano o al margen. El estigma del trauma cultural de Patagones parece sentirse también en este paisaje olvidado y contaminado por el humo de las fábricas; un paisaje marcado como los cuerpos de los chicos por las heridas de bala y las cicatrices de las distintas cirugías.

Como en toda *road movie*, nuevos personajes se suman al viaje y propician experiencias que transforman a los protagonistas. El camino está lleno de estaciones y desvíos que interrumpen y ralentizan el destino final, mientras el viaje interior se nutre de preguntas para las que no siempre hay respuesta. En un momento dado, aparecen dos chicas que tienen la misma edad que Pablo y Rodrigo tenían cuando todo sucedió, por lo que su encuentro con ellas permite que vivan, por primera vez, algo de esa adolescencia interrumpida. Después de una noche de fiesta se produce una catarsis – en parte motivada por el alcohol y otras drogas – que desata un momento de verdad que no estaba escrito, y que nadie, en el rodaje, esperaba presenciar. El relato de los hechos, con el tono de una confesión, rompe la ficción por un instante y deja paso a un sentimiento genuino.

En su hermoso estudio sobre la memoria traumática en el arte autobiográfico, Leonor Arfuch describe las dinámicas de la liberación de los dolores latentes:

Vivimos siempre en una rutina de gestos, voces y trayectos, con todo el pasado bajo la piel y a flor de lenguaje, para ser despertado por momentos, súbitamente, quizá por otra voz, por una circunstancia, por un encuentro (...). Hay cosas que no se pueden decir y no se pueden escuchar en un primer momento de la voz. Y sí más tarde (2013, p. 15).

Así sucedió con Pablo y Rodrigo durante el rodaje de *Implosión*, en lo que devino un momento que sorprendió al propio equipo de la película, y que definieron como mágico, imprevisible y conmovedor.⁸ A partir de esta escena clave, las chicas y el resto del grupo deciden sumarse a la causa de Pablo y Rodrigo y partir en busca de Juniors; un gesto de empatía con el dolor ajeno según lo explicado por Jeffrey C. Alexander:

En la medida en que los grupos identifican las causas del trauma y asumen esa responsabilidad moral, los miembros de las colectividades definen sus relaciones solidarias (...). ¿Es el sufrimiento de los otros también el nuestro? Al pensar que así podría ser, las sociedades amplían el círculo del ‘nosotros’ y crean la posibilidad de que la reparación de las sociedades evite que el trauma vuelva a suceder (2016, p. 202).

La cámara, en este punto, comienza a desestabilizarse, difuminando todo lo que está en cuadro y recogiendo el momento de rabia y enajenación transitoria que viven los chicos cuando encuentran al presunto agresor. Este tramo del film, desde la irrupción en la casa del ‘enemigo’ hasta el enfrentamiento directo después de la persecución, no difiere en nada de los códigos del *thriller* en un nuevo coqueteo de la película con los géneros cinematográficos. Al final, percatados de que han confundido a Juniors con otra persona – lo cual no hace sino aumentar la impotencia y seguir agrandando la sombra del fantasma – ya solo queda volver a casa.

Implosión cuenta una historia íntima y de duelo que muestra la fractura de una generación y un lugar marcados por la tragedia. Es un relato al que le cuesta expresarse, hecho de dudas y reticencias, donde a veces se presume de fortaleza y de superación, pero que termina confesando su fragilidad y revelando una verdad que en ocasiones ni siquiera estaba escrita en el guion. Es posible, incluso, que la transformación personal de las víctimas solo haya podido ocurrir gracias al ejercicio de la ficción,

⁸ *Ibid.*

a esta suerte de taller de ‘biodrama’ – concepto teatral que explora la biografía, propia o ajena, como posible material escénico⁹ – en el que se convirtió el rodaje.

Y hablamos de ejercicio porque, independientemente de que lo pretendan o no, todas las películas y sus procesos van acompañadas de un aprendizaje. A este respecto, es interesante observar un ejercicio similar, el que presenta el film noruego *Rekonstruktion Utøya* (Carl Jáver, 2018), que documenta un taller en el que las víctimas de la matanza de la isla de Utøya dirigen una representación teatral en un set minimalista que recuerda a *Dogville* (Lars von Trier, 2003), donde con unos pocos elementos de *atrezzo* se revive el atentado desde distintos puntos de vista – los de cada víctima desde lugares diferentes de la isla. La distancia que toman al delegar la representación en un grupo de actores, permite de nuevo a la persona traumatizada salir de sí misma durante un tiempo y observar con distancia y perspectiva el propio drama.

A propósito de su análisis cultural sobre un conjunto de obras y testimonios en los que varias mujeres dan cuenta de sus experiencias durante la dictadura argentina, Leonor Arfuch detectó cómo muchas de ellas empleaban la tercera persona para poder expresar su propio discurso, porque «lo importante es encontrar un yo (que narra) y no el yo que se desplegaría en plenitud en el umbral de la enunciación. Un yo que presta un rostro a aquello que no lo tiene por sí mismo (...). Un yo que no es sino su propia representación» (2013, p. 82). Gracias a ese narrador externo, *Implosión* funciona tanto como un arma de combate como una herramienta de exploración en la búsqueda de la propia identidad. Con el paso de los años, Pablo y Rodrigo creían haber cambiado y no ser los mismos que eran, creían haber superado ciertos traumas, pero la película les saca de su error y les recuerda que el proceso será largo. Como explica el filósofo Tzvetan Todorov, que ha estudiado ampliamente el uso – y abuso – de la memoria:

⁹ Los talleres de ‘biodrama’ forman parte de un proyecto original de la creadora argentina Vivi Tellas.

Mientras estaban siendo reprimidos, los recuerdos permanecían activos (obstaculizaban la vida del sujeto); ahora que han sido recuperados, no pueden ser olvidados pero sí dejados de lado (...). El individuo los hará retroceder a una posición periférica donde sean inofensivos, a fin de controlarlos y poder desactivarlos (2008, p. 18).

Eso es precisamente lo que la película ha permitido a estos chicos: bordear sus recuerdos, situarlos en esa posición periférica a la que alude Todorov.

Nosotros no buscamos en ningún momento meternos puntualmente en lo que le pasó por la cabeza a Juniors para hacer lo que hizo. Nos lo planteamos como una ausencia que se vuelve fantasma y misterio y que se va perpetuando en los supervivientes – afirma Van de Couter. El cine no puede responder a cierta clase de preguntas. No sé cómo explicar por qué el odio se puede manifestar de esta manera. Lo que sí sé es que sentí la necesidad de reflexionar sobre esto y sobre el lugar, con sus cielos incluidos, donde la mirada del otro pesa mucho, la violencia, la masculinidad... No hay una respuesta que pueda dar la película, pero sí hay una manera de rodear esa incógnita para abrir nuevas preguntas.¹⁰

Del trauma cultural al trauma universal

La realizadora portuguesa Catarina Vasconcelos también emplea el cine como una herramienta con la que explorar los procesos traumáticos solo que, a diferencia de *Implosión*, que habla de un trauma ajeno y de una comunidad marcada por el trauma, aquí se trata del trauma de la propia

¹⁰ «Un recuerdo es siempre una ficción». Entrevista con Javier Van de Couter y Anahí Berneri, autores del film *Implosión*, galardonado en la 22ª edición del festival BAFICI, en *Argentores*. Acceso el 15 de octubre de 2021, disponible en: <https://argentores.org.ar/un-recuerdo-es-siempre-una-ficcion/>

directora, narradora a través de varias voces, de los duelos sucesivos que han vivido las distintas generaciones de la familia Vasconcelos.

La metamorfosis de los pájaros es una propuesta compleja y radical que se enmarca dentro del subgénero de la autoficción, en tanto que su narración fabula con la propia historia familiar en la tradición de las mejores novelas de aventuras. «A diferencia de la autobiografía clásica», escribe Arfuch, «la autoficción propone un juego de equívocos a su lector o preceptor, donde se desdibujan los límites entre personajes y acontecimientos reales o ficticios» (2013, p. 22). Si *Implosión* especulaba con un final alternativo para superar un hecho traumático irreversible, la especulación que lleva a cabo *La metamorfosis de los pájaros* proviene de la falta de información: la ausencia de algunos detalles y elementos que por unas razones u otras faltaban en la historia familiar, supone una oportunidad para desarrollar la creatividad e inventar lo que no se sabe – hacer de una vida una *forma*, como diría Michael Holroyd¹¹ – al tiempo que este ejercicio literario permite lidiar con el trauma por la pérdida de la madre. Así, imbuida por un espíritu romántico, Catarina Vasconcelos convirtió a sus fantasmas en héroes y heroínas que parecen salidos de la pluma de Agustina Bessa Luís o Camilo Castelo Branco.

Casi completamente narrada en *off*, con unos pocos diálogos que brotan a veces en estilo indirecto, *La metamorfosis de los pájaros* es, antes que nada, un ejercicio de memoria, y así se sugiere desde su inicio con el plano detalle de los ojos de un anciano: Henrique. Su mirada, gris y apagada, le habla a la esposa fallecida años atrás: Beatriz. Unos cortes más adelante, el mismo hombre, ahora más joven, comienza a relatar los inicios de esa relación. El tono y las palabras nos llevan de inmediato a las narraciones epistolares del siglo XIX, llenas de cortesía y respeto, de reticencias también. Al ritmo de la voz, el movimiento acelerado del sol al recorrer las habitaciones de la casa recuerda el paso del tiempo de toda una vida. Mezclada con las voces, oímos la melodía de un piano lejano, la risa de los niños jugando, o el grito de un pavo real en el jardín. El

¹¹ Citado por Arfuch (2013, p. 16).

relato alterna entre el Henrique de ayer y el de hoy, dejando amplias elipsis en el camino. Henrique, navegante, pasa largas temporadas en el mar, donde el tiempo se estira de otra manera. Sus cartas, cargadas de melancolía, dan cuenta de todo lo que se está perdiendo mientras en casa los niños van creciendo al calor de las novelas de Melville, imaginando que el barco de su padre es engullido por una ballena. Lejos del hogar durante meses, Henrique imagina a su vez a sus hijos a partir de los relatos de las cartas de su mujer, torturado por no poder ver todo aquello «que ocurre por primera vez y para siempre» (00:19:48), porque día tras día «los cuerpos crecen para adaptarse a anhelos y deseos mayores» (00:30:02). En altamar, el correo llega cargado de afectos, y las palabras de todas las madres y esposas flotan como una niebla que bordea la locura.

Distintas voces y relatos se confunden en distintos espacios temporales: la del joven Henrique, desde el extranjero; la del viejo Henrique, al hacer balance de su vida; la de Beatriz, en su juventud; la de Jacinto, el padre de Catarina; la de la propia Catarina... Todos juntos, como un coro, componen una historia que no fue exactamente así, pero ¿qué importa? La fantasía, en este caso, mitifica el pasado, idealiza los amores familiares y provoca encuentros deseados, aunque imposibles; formas, todas ellas, de lidiar con el trauma por la pérdida. Este recurso es similar al que utiliza Nuria Giménez en *My Mexican Bretzel* (2019) al partir de las grabaciones domésticas – en Súper 8 y 16mm – encontradas en el desván de la casa de sus abuelos para convertir las vacaciones por todo el mundo de un matrimonio de la clase alta suiza entre los años 40 y 60 en un osado *affaire* entre la protagonista y un amante mexicano. Sin diálogos, plasmando en la imagen el texto de un diario inventado, Giménez transformó un material privado y *amateur* en una apasionante aventura amorosa inspirada por el melodrama clásico. Fabular con las propias imágenes, en aquel caso, daba pie a la posibilidad de especular con un pensamiento feminista inaudito en la época. Y es que como anuncia el prólogo de aquel film, «la mentira es solo otra forma de contar la verdad».

Más allá de la cuestión romántica o personal, el relato polifónico de Catarina Vasconcelos ofrece también un lugar para la memoria histórica,

cuando la dictadura salazarista, con sus procesos coloniales, irrumpe de pronto en medio de la crónica familiar: los sellos de las cartas que Henrique envía desde las colonias hablan de las nuevas conquistas del Estado Novo – «Mozambique solo es Mozambique porque es Portugal...» – y de las obras e infraestructuras que su dictador impulsa en países como Angola, Gabón, Cabo Verde o Mauritania. Henrique no dice nada sobre ello, pero los hijos, que ya son adultos, y también militantes, saben lo que todo eso significa. Como afirma Arfuch, «Si bien la inmersión creciente en la (propia) subjetividad es sin duda un signo de la época, adquiere sin embargo otras connotaciones cuando esa expresión subjetiva se articula de modo elíptico y declarado, y hasta militante, al horizonte problemático de lo colectivo» (2013, p. 15). Cuando el relato novelado de los amores de los abuelos de Catarina deja de lado la memoria personal y se acerca a la memoria histórica, la distancia entre el yo y el nosotros a la que aludía Arfuch (2013) se reduce drásticamente y conectamos con el film desde otra esfera, la de la compasión por los acontecimientos políticos – y traumáticos – que afectan o afectaron a un pueblo.

En un mediometraje anterior titulado *Metáfora ou a Tristeza Virada do Avesso* (Catarina Vasconcelos, 2014), la directora ya abordaba el dolor por la pérdida de la madre a través de un diálogo epistolar con su hermano y apelaba también al pasado reciente de Portugal a través de fotografías de sus padres en los días previos a la revolución de los claveles, ensayando la forma en que una historia personal podía contener parte de la historia de un país. Este cortometraje, además, anticipaba uno de los principales recursos narrativos que la cineasta emplearía en *La metamorfosis de los pájaros*: el recorrido por viejas fotografías con ayuda de una lupa, que permite poner el foco en los distintos rostros o elementos que protagonizan su historia (Fig. 3 & 4).

La formación en Bellas Artes de Catarina Vasconcelos se revela en la composición de los planos, de indudable inspiración pictórica (Fig. 5): los bodegones, la presentación de las figuras en la escena, el estatismo, la iluminación, la textura granulosa del 16mm, el protagonismo de algunos elementos que destacan en el espacio, o la elección del formato cuadrado... todas estas decisiones vinculan a la película con la pintura.

También la referencia directa a la obra de Sorolla a través del cuadro Madre (1895), que el protagonista asocia con Triz.



FIG. 3. *Metáfora, ou A tristeza virada do avesso* (Catarina Vasconcelos, 2014)

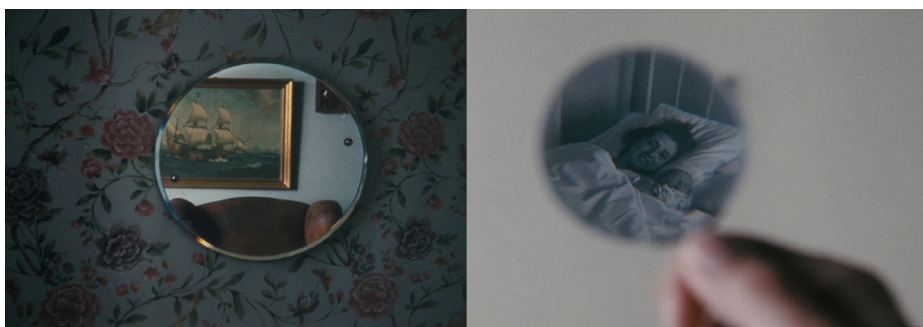


FIG. 4. *La metamorfosis de los pájaros* (Catarina Vasconcelos, 2020)



FIG. 5. *La metamorfosis de los pájaros* (Catarina Vasconcelos, 2020)

Al morir Beatriz, sus cinco hijos se quedan paralizados; cuando el dolor es tan grande que anula los movimientos y reduce la comunicación a monosílabos, afirman sentirse como naturalezas muertas, con un abatimiento de corte bressoniano (Fig. 6 & 7); un desencanto que produce una muerte en vida.



FIG. 6. *El diablo probablemente* (*Le diable, probablement*, Robert Bresson, 1977)

Entonces irrumpe por primera vez la voz y presencia de la realizadora: Henrique acaba de hilar la muerte de Beatriz con la muerte de Ana Maria, la madre de Catarina; y esta última, casi como una réplica, ‘responde’ cómo, ante este hecho, su padre y ella se encontraron en la ausencia de la palabra ‘madre’.

Los días en que algo tan grande ocurre, como la muerte de una madre, nunca se convierten en memorias. Se quedan para siempre como señales (...) que nunca se borrarán. Son demasiado dolorosas como para atravesar nuestro cerebro, por eso las llevamos en la piel (00:55:13).



FIG. 7. *La metamorfosis de los pájaros* (Catarina Vasconcelos, 2020)

La madre es una figura trascendente; fértil, fuerte, expansiva y mayestática como un árbol. El trauma por la muerte de una madre es igualmente grave y profundo. En su uso frecuente de palabras como madre o hija en otros idiomas, el film invoca a todas las madres y se vuelve universal. «¿Es el sufrimiento de los otros también el nuestro?», se preguntaba Alexander (2016, p. 192). En cierto modo, la pérdida de una madre que todos sufrimos o sufriremos en algún momento es un trauma, no cultural, pero sí universal. El trauma de Catarina Vasconcelos es el mismo que el de su padre y el de todos nosotros; aunque para ellos, solo 'ellas' fueron un árbol.

***Ignoro se um pássaro morto continua o seu voo
Se se recorda dos movimentos migratórios
E das estações...¹²***

¹² Versos del poema 'Do Inesgotável' (Faria, 2021, p. 247).

Es difícil aceptar que las vidas de los seres humanos empiezan y terminan, que solo el mar y algunos árboles longevos permanecen, por eso es mejor creer que, como los pájaros que emigran, podemos reencarnarnos en otras cosas. Cuando, en medio de su relato, la cineasta coloca un telón sobre el paisaje, convierte el otro lado en un escenario diferente, en una dimensión donde otras cosas son posibles (Fig. 8). Este nuevo escenario, que ha abandonado el 16mm para pasar al formato digital, existe en un plano más performático, propicio a encuentros sobrenaturales que se insinúan a través de juegos de apariencias y reflejos. En palabras de la autora, «el espejo es ese vínculo entre el difunto y los vivos. Dejo de existir y mi reflejo dentro del espejo cobra vida. (...) Todos cabemos en este espejo gigante cuyo reflejo aglutina todas las historias de mi familia» (en Rueda, 2021, p. 73).



FIG. 8. *La metamorfosis de los pájaros* (Catarina Vasconcelos, 2020)

Al otro lado del telón o del espejo suceden las proyecciones mentales de los más profundos deseos. Como una confesión nunca expresada, Catarina entabla una conversación imaginaria con su madre – «háblame de ti, qué has estado haciendo todos estos años» (01:18:34), quiere saber la madre... Este diálogo, enormemente triste por lo que tiene de imposible, de situación irrecuperable, puede ser evocado en la mente, pero solo podrá materializarse en la ficción. Como sucede en *Implosión*, el cine permite concretar en una imagen aquello que la realidad nunca nos podrá ofrecer. En el cine la muerte resucita. Al morir Henrique, la casa familiar, de la que se han retirado los últimos muebles, se llena de vegetación en apenas unas semanas. Son las semillas que Beatriz dejó por cada rincón del hogar. Esa madre árbol brota de nuevo en cada esquina con un verde exuberante que llena de vida lo que parecía haberse extinguido.

Conclusión. El juego de la ficción

Hegel dijo que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen dos veces, a lo que Marx añadió: una vez como tragedia y otra vez como farsa (2003, p. 10). Así ha ocurrido también con los dramas que hemos analizado a lo largo de este texto; tragedias sobre una comunidad, o tragedias personales, pero no por ello menos trágicas y trascendentes, se reinventan en el cine y construyen su propia farsa.

Implosión permitió a las víctimas crear un personaje y salir temporalmente de sí mismas, empleando el proceso artístico para sondear ciertas zonas personales impenetrables (Fig. 9). Y aunque la película rechaza definirse como una terapia, inventa un futuro, un desenlace diferente, una forma de enfrentarse a los hechos desde una perspectiva menos trágica sobre un hecho traumático. Como afirma Marita Sturken:

irónicamente, sin embargo, la imagen que permite que el espectador sienta como si hubiera participado en el evento no nos ayuda en el duelo, sino que más bien la investimos de una verdad que no puede revelar. Es la reconstrucción, la reescenificación, la 'fantasización' de la historia lo que permite activar

el proceso de duelo para seguir adelante y que el evento adquiriera significado (1997, p. 37; la traducción es nuestra).¹³



FIG. 9. Javier Van de Couter trabaja con Rodrigo y Pablo

Convertidos en actores, los chicos alcanzan una suerte de liberación al jugar a cambiar la historia – algo que el cine ha hecho a menudo, imaginar otro final, y al hacerlo, tomarse la justicia por su mano. Una propuesta tan respetuosa con la historia que cuenta – la matanza de Patagones – se acercaría bastante al concepto de «memoria ejemplar» acuñado por Todorov:

¹³ «Ironically, though, the image that allows the public to feel as though it participated in the event does not aid us in mourning. Rather, we invest it with a truth it cannot reveal. It is the reenactment, the replaying, the fantasizing of the story that allow the mourning process to proceed and the event to acquire meaning».

El uso ejemplar [de la memoria], permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro. (...). La memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora (2008, pp. 52-53).

Pero para llegar hasta este punto han tenido que pasar muchos años en la evolución de la narrativa audiovisual hasta abordar el tratamiento del pasado, y más concretamente del pasado traumático, con elegancia y respeto. Son numerosos los filmes que aún hoy echan mano de imágenes impúdicas y atroces para causar una mayor conmoción en el espectador; por fortuna, muchos otros entienden la ética que exige el uso de todas las imágenes. Como afirma Sánchez-Biosca, «los objetos varían de época en época a medida que se transforman también los criterios éticos, el estatuto de las víctimas, los valores sociales, políticos, ideológicos o religiosos desde los que se recuperó en cada momento la memoria» (2006, pp. 16 -17).

Si, como decía Van de Couter, en *Implosión* había un gran deseo por dejar de inventar, *La metamorfosis de los pájaros* inventa para llenar un vacío informativo e imagina para lidiar con la pérdida. En la primera parte del film, el tono romántico y de aventuras con el que Vasconcelos reescribe el pasado familiar sucede como respuesta a aquello que se ha perdido en el tiempo o que pertenece a la esfera de lo íntimo y que, por ello, no se le ha contado. En la segunda parte, la cineasta construye un escenario metafísico donde se producen encuentros imposibles con su madre fallecida; un trauma, este, difícil de superar. Como las marcas de las balas y las cirugías en el cuerpo de Pablo y Rodrigo, hay señales imborrables en la piel, incapaces de convertirse en memorias, en *La metamorfosis de los pájaros*.

Siento que cuando se pasa por la muerte de alguien (madre, hermana, abuelo...) hay una parte de nosotros que también muere. Eso es lo más difícil del duelo, deshacerte de esa parte que también muere con las pérdidas. Me gusta mucho

la posibilidad que el cine nos da, en su generosidad, de volver al pasado para reencontrarnos con aquello que perdimos. Estas dos películas¹⁴ me han ayudado a pasar el luto y, lo que más me interesa, a descubrir cómo podemos continuar con la vida (Vasconcelos en Rueda, 2021, p. 43).

Catarina Vasconcelos no solo encontró «un yo que narra», como diría Arfuch (2013, p. 82), sino muchos narradores con los que tomar distancia para hablar tanto de su memoria personal como de la memoria histórica de su país. Filmes como *Implosión* y *La metamorfosis de los pájaros* certifican que nos encontramos en un momento estimulante para un cine que, en sus más diversas hibridaciones, no deja de alumbrar obras sorprendentes. El cine nos permite especular y jugar con la historia, y al fantasear con los hechos más terribles o dolorosos, el cine, como la memoria ejemplar, siempre estará más cerca de la justicia.

Referências bibliográficas

- Alexander, J. C. (2016). Trauma cultural, moralidad y solidaridad La construcción social del Holocausto y otros asesinatos en masa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 61 (228), 191-210.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Efe.
- Faria, D. (2021). *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Firpo, J. (2021, 21 de marzo). Buscando al compañero Juniors. *Clarín*. Acceso el 15 de octubre de 2021, disponible en <https://www.pressreader.com/argentina/clarin/20210321/281981790357792>
- Marx, K. (2003). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Rueda, J. (2021). El celuloide madre. Entrevista con Catarina Vasconcelos, *Caimán, Cuadernos de Cine*, 107, 43.

¹⁴ *Metáfora ou a Tristeza Virada do Avesso* y *La metamorfosis de los pájaros*.

- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Stiletano, J. (2021, 15 de octubre). El largo camino de Javier Van de Couter. *La Nación*. Acceso el 15 de octubre de 2021, disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/el-largo-camino-de-javier-van-de-couter-nid07042021/>
- Sturken, M. (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press.
- Todorov, T. (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de No ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo Real, El cine de No ficción*. Madrid: T&B Editores.

**LAS MEMORIAS DE LA MILITANCIA PERONISTA
Y LAS IDENTIDADES DE GÉNERO: UNA MIRADA
DESDE EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO
PRODUCIDO ENTRE 2003 Y 2015**

Cecilia Carril

Universidad Nacional del Litoral
carrilceci@gmail.com

RESUMO: O cinema documental argentino produzido no início dos anos 2000 que tematiza a militância peronista sustentada nos anos da ditadura cívico-militar se encarregou de recuperar histórias e subjetividades silenciadas para colocar em tensão aspectos como o uso da violência ou a estrutura hierárquica das organizações. No marco de determinadas políticas públicas em relação à memória, às questões de gênero e ao fomento da produção audiovisual, são produzidos alguns filmes que falam sobre a sexualização e hierarquização das identidades de gênero no âmbito das organizações políticas. Este capítulo trata da análise desses documentários, a fim de contribuir a partir de alguns aportes dos estudos culturais, da sociologia da cultura e dos estudos fílmicos para repensar a história das identidades políticas a partir de uma perspectiva sociocultural que contemple o olhar de gênero.

Palavras-Chave: Peronismo, Identidades, Gênero, Cinema Documental.

ABSTRACT: The Argentine documentary film produced in the early 2000s that thematizes the Peronist militancy sustained in the years of the civic-military dictatorship has been concerned with recovering silenced stories and subjectivities, to put in tension aspects such as the use of violence or the hierarchical structure of organizations. Within the framework of certain public policies in relation to memory, gender issues and the promotion of audiovisual production, some films are produced that speak out regarding the sexualization and hierarchization of gender identities within the framework of political organizations. This chapter deals with the analysis of these documentaries, in order to contribute from theoretical frameworks such as

Cultural Studies, the Sociology of Culture and Film Studies to rethink the history of political identities from a sociocultural approach that includes a gender perspective.

Keywords: Peronism, Identities, Gender, Documentary Film.

RESUMEN: El cine documental argentino producido a principios de los 2000 que tematiza la militancia peronista sostenida en los años de la dictadura cívico-militar de 1976-83 se ha ocupado de recuperar historias y subjetividades silenciadas para poner en tensión aspectos como el uso de la violencia o la estructura jerárquica de las organizaciones. En el marco de ciertas políticas públicas en relación a la memoria, la problemática de género y el fomento a la producción audiovisual se producen algunos films que se pronuncian respecto a la sexualización y jerarquización de las identidades de género en el marco de las organizaciones políticas. Del análisis de estos documentales se ocupa este capítulo, con el fin de contribuir desde algunos aportes de los Estudios Culturales, la Sociología de la Cultura y los Estudios de Cine y Audiovisual a repensar la historia de las identidades políticas desde una perspectiva sociocultural que contemple la mirada de género.

Palabras clave: Peronismo, Identities, Género, Cine Documental

Este trabajo parte del análisis de las representaciones de identidades políticas vinculadas al movimiento peronista desde discursos audiovisuales de registro documental producidos en Argentina entre 2003 y 2015. En estos años se suceden tres gobiernos nacionales – Néstor Kirchner, 2003-2007; Cristina Fernández, 2007-2011 y Cristina Fernández, 2011-2015 – que, apelando a la tradición del peronismo y empleando parte de su simbología, diseñan estrategias de distanciamiento y transversalidad: establecen alianzas con sectores de la izquierda no peronista y peronista marginales a las estructuras del Partido Justicialista, a la vez que delimitan fronteras con ciertos actores, particularmente el Ejército, la Iglesia y el Fondo Monetario Internacional.

Los partidos y movimientos políticos han sido mayoritariamente estudiados desde su institucionalización y desde las estrategias empleadas en la lucha por acceder al poder y al capital político. Desde una perspectiva socio-cultural los planteos acerca de la identidad son operativos para profundizar este análisis (Lucca, 2012). La construcción de una identidad da cuenta de que se pretende una cierta continuidad en el cambio. La identidad no es solo la afirmación de lo idéntico o similar, ni tampoco el otro extremo de la exacerbación de la diferencia: se afirma un ‘nosotros’

y la diferenciación de un 'otros', que es un relato que va cambiando en una narrativa común a las partes (Lomnitz, 2002). Las identidades tienen historia, va a decir Stuart Hall (1996): las representaciones y discursos de un 'yo' frente a 'otros' es la base sobre la cual se formulan nuevas representaciones, y la propia historia y la percepción de los actores inciden en la construcción misma de identidades.

Desde su aparición en el escenario político argentino de mediados del siglo XX, el peronismo ha sido ampliamente revisitado desde el campo artístico, literario y audiovisual. A principios de los 2000, en el marco de ciertas políticas de la memoria en relación a la dictadura de 1976-1983 y ciertas políticas cinematográficas de fomento y subsidio, nos encontramos con la producción y circulación de cine documental que aborda diversos aspectos del pasado reciente y particularmente de la historia del peronismo: los principales dirigentes y representantes del movimiento como Juan Domingo Perón, Eva Duarte de Perón, John William Cooke o Arturo Jauretche, el golpe de Estado de 1955, la resistencia peronista desarrollada en los años del exilio de Perón, la militancia de Montoneros y otras organizaciones peronistas en los años setenta, los símbolos y los legados del movimiento, entre otros.

En un abordaje previo se ha analizado un conjunto de documentales producidos en el mismo contexto – albores de los 2000 – que versan sobre la militancia política del peronismo sostenida en la época de la última dictadura argentina (Carril, 2021).¹ Si bien identificamos algunas diferencias entre los documentales que son predominantemente participativos

¹ Esta dictadura cívico-militar se estableció tras el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 – que depuso los tres poderes constitucionales presididos por María Estela Martínez de Perón, representante del Partido Justicialista – y se mantuvo hasta 1983. El régimen autoritario se caracterizó por implementar un plan sistemático de terrorismo de Estado mediante una política de manipulación de la información, persecuciones, tortura, violencia, represión ilegal y desaparición forzada de personas, ejecutada a través de centros clandestinos de detención, vuelos de la muerte y apropiación sistemática de menores. El golpe fue planificado y ejecutado en el marco del Plan Cóndor, un sistema clandestino de coordinación represiva entre países latinoamericanos promovido por Estados Unidos – como parte de la Doctrina de Seguridad Nacional – con el fin de mantener el control sobre esos países durante la Guerra Fría.

de acuerdo a las categorías de Bill Nichols (2013) – *Uso mis manos, uso mis ideas* (Grupo Mascaró, 2003), *El diálogo* (Pablo Racioppi y Carolina Azzi, 2014) y *La guardería* (Virginia Croatto, 2016) – y aquellos que se encuadran en lo que Pablo Piedras (2014) caracteriza como documentales en primera persona – *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *Margarita no es una flor* (Cecilia Fiel, 2013), *Murales. El principio de las cosas* (Francisco Matiozzi Morales, 2016) –, destacamos que el discurso fílmico dominante se construye recuperando historias y subjetividades silenciadas, olvidadas – memorias privadas, en términos de Elizabet Jelin (2002) – para poner en tensión aspectos como el uso de la violencia o la estructura jerárquica de las organizaciones y el modo de adoptar decisiones, pero sin pronunciarse respecto a la sexualización y jerarquización de las identidades de género, y menos aún respecto a identidades no heteronormativas, es decir, a aquellas que no se ajustan al estereotipo femenino o masculino (Maffia, 2013). En otras palabras, al representar desde el discurso audiovisual la militancia peronista en esa coyuntura, lo prioritario parece ser visibilizar nombres y hechos que de alguna manera se entronquen en los marcos sociales de la memoria, dicho en términos de Maurice Halbwachs (2004), dentro de las representaciones sociales reproducidas en la familia, en determinada clase social y en función de los procesos de identificación partidaria peronista.² De hecho, de este conjunto de films producidos a principios de los 2000, sólo unos pocos abordan el peronismo desde una problemática y desde una perspectiva de género:

- *Rosa Patria* (Santiago Loza, 2009)³ que reconstruye la vida y obra del poeta, escritor y militante argentino Néstor Perlongher, indagando

² Este análisis ha seguido la misma metodología adoptada para el estudio del presente capítulo, detallada más abajo.

³ Por el documental *Rosa Patria*, Loza ganó el Premio Especial del Jurado en el BAFICI 2009. La productora del documental – Mandrágora Producciones – es una productora de cine independiente orientada a películas de corte autoral. Santiago Loza (Córdoba/Argentina, 1971) ha dirigido varios largometrajes y cortometrajes – *Extraño*, 2003; *La invención de carne*, 2009; *Rosa Patria*, 2009; *La paz*, 2013; *Si estoy perdido no es grave*, 2014; entre

en la historia del Frente de Liberación Homosexual – conocido como FLH – constituido en la Argentina de los setenta.

- *Putos peronistas, cumbia de un sentimiento* (Rodolfo Cesatti, 2012)⁴, que registra la conformación y devenir de la primera agrupación peronista de identidades disidentes en la Argentina de inicios de los 2000, cuyo antecedente de referencia es el Frente de Liberación Homosexual.⁵

Este capítulo analizará estos documentales con el fin de contribuir desde algunos aportes de los Estudios Culturales, la Sociología de la Cultura y los Estudios de Cine y Audiovisual a pensar qué lugar ocupan y ocupaban las identidades no heteronormativas dentro de las agrupaciones partidarias y qué camino debemos allanar para estar en condiciones de repensar la

otros – que han participado en festivales nacionales e internacionales – Cannes, Locarno, Berlín, San Sebastián, Londres – y ha recibido varios premios – Tiger Award del Festival de Rotterdam; mejor película, mejor director y premio especial del jurado en diferentes ediciones del BAFICI; premio especial de la Sección ‘Una Cierta Mirada’ del Festival de Cannes. Loza es el creador de la serie televisiva *Doce casas* (2014), ganadora del Martín Fierro al mejor unitario 2014, y como dramaturgo ha escrito varias obras – *Amarás la noche*, *Nada del amor me produce envidia*, *La vida terrenal*, *He nacido para verte sonreír*, *Matar cansa*, *Pudor en animales de invierno*, *Todo verde*, *La mujer puerca*, *El mal de la montaña*, *Tu parte maldita*, *Mau mau o la tercera parte de la noche*, *Yo te vi caer*, *Almas ardientes*, *Esplendor*, *Un minuto feliz* – que fueron representadas en circuitos alternativos, comerciales y oficiales del país, así como en diversos festivales y muestras internacionales. Fue distinguido como dramaturgo en los Premios Teatro XXI, Trinidad Guevara y Konex Letras. También fue nominado en diferentes oportunidades a los Premios ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo, Argentina), Teatros del Mundo, Florencio Sánchez y María Guerrero.

⁴ Tras unas primeras proyecciones con público reducido, *Putos peronistas...* participó del Festival Libercine donde recibió el premio como mejor película (2011) y fue presentado en el Festival de Cine y DDHH de La Habana, México e Israel. Rodolfo Cesatti (Rosario/Argentina, 1973), Licenciado en Comunicación Social con especialización en Medios Masivos (UNR) se ha desarrollado como productor de televisión en Docu realities (*Policías en acción*, *Cámara Testigo*), a cargo del área documental de C5N. Ha dirigido el documental *Juruá, hombres de hierro* (2008), centrado en la lucha del pueblo guaraní Mbya por los títulos de propiedad de sus tierras.

⁵ Posteriormente se estrenarán en Argentina otros documentales en relación a esta temática: *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2018) y *Sexo y revolución* (Ernesto Ardito, 2021), que dado el recorte temporal quedarán por fuera del análisis.

historia de las identidades políticas desde una perspectiva sociocultural que contemple la mirada de género. Ambos documentales permiten abordar procesos de identificación que buscan expresarse políticamente a favor de ciertos derechos, libertades y posibilidades de enunciación. Para pensar entonces en estos ‘otros’ al interior del movimiento peronista o en ‘los otros’ en relación a las agrupaciones partidarias, desde la enunciación de los discursos fílmicos, formulamos algunos interrogantes:

- ¿De qué manera se representan las diversidades y tensiones al interior de la identidad peronista o las identidades no heteronormativas en relación a políticas y agrupaciones partidarias?
- ¿Qué estrategias discursivas y retóricas emplean las producciones audiovisuales para construir la alteridad y las figuras de los adversarios?
- ¿Qué acepciones de pueblo y nación circulan en estas representaciones fílmicas? ¿Se enuncia algo parecido al ‘pueblo’ del discurso peronista?

La Patria de Perlongher no es peronista

Un ejercicio útil para comenzar es reflexionar sobre el título de las obras analizadas. *Rosa Patria* nos remite al nombre con que Perlongher se hacía llamar y firmaba sus producciones y correspondencia – Rosa Luxemburgo – y a esa ‘patria’ construida, soñada por Perlongher y sus intervenciones poético-militantes, algo muy diferente al sentido otorgado desde la discursividad peronista al término patria como aquel marco general que aglutina a todos y que se identifica con un bien común.

Bajo una modalidad predominantemente participativa, que se tensiona con algunos elementos de la modalidad reflexiva (Nichols, 2013), *Rosa Patria* narra a través de entrevistas el acercamiento que el FLH tuvo a Montoneros – organización armada peronista en los setenta – en el momento de regreso de Perón, la posterior ruptura y su aproximación al Partido Socialista de los Trabajadores, de lineamiento trotskista. En esa reconstrucción de carácter macro, más estructural, se profundiza en la vida y obra de Perlongher, intercalando las entrevistas a modo de pseudomonólogo con actuaciones que exponen fragmentos de la obra del poeta

y una muy limitada intervención de la voz en off. Se representa la activa lucha por los derechos de los homosexuales que mantuvo Perlongher, bajo la consigna 'No queremos que nos liberen, queremos liberarlos a ustedes'. Tal como se expresa en una de las entrevistas: «Néstor no buscaba liberar a los homosexuales, sino a la homosexualidad, a la sexualidad de cada uno» (1:00:00).

Para la izquierda argentina de los setenta estos planteos sonaban muy disruptivos e incómodos. En el documental se reconstruyen algunos mitos e ideas que circulaban en las agrupaciones políticas de la época respecto a la homosexualidad, tal como se expone en los siguientes fragmentos de las entrevistas incorporadas al film:

Se consideraba una degeneración biológica del capitalismo, en una sociedad socialista no iba a haber homosexuales... (00:43:16).

Por un lado, había un mito populista que calificaba a la homosexualidad como una práctica burguesa y reaccionaria (...) Y por otro lado, había como una reticencia a prácticas que involucraban a toda una serie de sectores marginados... hacia los que Néstor tenía una mirada muy particular: él lo que veía era una alianza en el deseo, una alianza de gays de clase media con negros villeros... de travestis de barrios bajos con drogados de clase media (00:43:25).

Aquí se recupera el potencial del pensamiento de Perlongher y de todo un colectivo político que discute la estandarización de una identidad homosexual funcional al sostenimiento del sistema capitalista: las posibilidades de alianza de gays de clase media y homosexuales de sectores marginados. Cito la manera en que lo explica uno de los entrevistados en el documental:

En esa época, mis amigos homosexuales, junto a Perlongher, decíamos somos putos, somos culastrones, somos putas, pero no gays... era una palabra imperialista, que quería convertir a la homosexualidad en un negocio, ¿no?... los que compraron la palabra gay fue gente que algunos años antes se hubieran llamado *mods*, gente que vivían para la indumentaria, el peinado, el arreglo

personal (...) la noche de Buenos Aires y la noche gay estaba en un mundo de tolerancia durante la dictadura, no era el caso del mundo homosexual o el homosexual de calle... (00:51:00).

Quienes testimonian presentan frente a cámara fotografías, volantes, cartas, diapositivas como pruebas materiales de la historia que narran y ese carácter en tanto pruebas de lo sucedido es reafirmado por la cámara cuando los presenta en primer plano. Se recuperan algunas ediciones de la Revista *Somos*, que comienza a circular en 1973 y da cuenta del interés por esbozar una teoría que aglutine a los integrantes del FLH y les proporcione elementos de discusión al interior de las agrupaciones políticas, intentando aunar el ideario de revolución social y sexual (00:47:00). La confección de la revista, así como de los volantes, habla de las condiciones en que se fue construyendo esa subjetividad política, desde el trabajo militante en la clandestinidad y bajo la mirada peyorativa de las agrupaciones partidarias. El documental representa en ese sentido un gran esfuerzo por sistematizar los pocos registros que se conservan de aquella experiencia política.

Esas fuentes, a la vez que prueba de lo acontecido, impulsan y retroalimentan la memoria, posibilitando la emergencia de recuerdos que han circulado por mucho tiempo mediante canales de comunicación subalternos y que han sido acallados por la memoria oficial (Jelin, 2002). Pensemos que los recuerdos personales se hilvanan en las tramas de una memoria colectiva cuando el testimonio recupera la posición de los hechos en aquellas representaciones hegemónicas reproducidas a través de organizaciones sociales – familia, escuela, iglesias, medios de comunicación – y las diversas instancias institucionales de ejercicio del poder y toma de decisiones gubernamentales. Resulta fundamental entonces indagar qué aspectos del consenso social dominante en los setenta han cambiado en la Argentina de los dos mil para que los recuerdos de la militancia sexual en época de dictadura puedan enunciarse y representarse.

En este desplazamiento hacia los actores sociales entrevistados, la fotografía en tanto vector de memoria estructura gran parte de las entrevistas en el acto de recordar (Rouso, 2012). Se trata de imágenes *amateur* captadas en reuniones y conservadas a lo largo del tiempo por los mismos partícipes

de las reuniones. Quienes testimonian aparecen retratados en esas fotografías – por o con Néstor Perlongher – y la incorporación de las fotos en la filmación de las entrevistas viene de la mano con los sentimientos y las sensaciones presentes en el momento del registro o en el acto de recordar. En ese acto las imágenes adquieren nuevos sentidos para los mismos testificantes, abriendo el discurso hacia temporalidades que no siguen necesariamente un orden cronológico, sino un orden que pasa por lo emotivo, por aquello que les moviliza y conmociona de las imágenes –el *punctum*, en términos de Roland Barthes (1990). Lo que se recuerda no necesariamente son acontecimientos importantes en sí mismos, sino acontecimientos que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el acto de recordar. Al interrogarse acerca de los trabajos de la memoria, Jelin (2002) plantea justamente que el olvido no es ausencia, sino presencia de algo que no se puede significar en palabras o gestos. En este caso la fotografía conserva parte de esa experiencia compartida en el pasado y permite cargarlo de significado desde el presente. La interpretación de las fotografías en *Rosa Patria* está siempre mediada por la palabra del entrevistado, que es quien asigna sentido y brinda una contextualización de la imagen.

Irina Garbatzky (2014) sostiene que en este documental se evidencia una resolución teatral para la transmisión de la memoria sobre la militancia sexual, en coincidencia con los rasgos de teatralidad que atravesaron diversas disciplinas artísticas en la transición democrática argentina y que incluía la posibilidad de mirar y tocar los cuerpos, simularlos, travestirlos, cargarlos de poses y gestos. Los testimonios incorporados en el film hablan precisamente de estas estrategias de visibilidad adoptadas por la militancia sexual, en tanto repertorios de acción alternativos a los establecidos por la lógica política-partidaria que contribuyeron a la construcción política de la homosexualidad: se relatan reuniones de discusión política donde los cuerpos se desvestían o acciones en espacios públicos como sacar abanicos y hacerse viento ante los chistes que surgen en una clase de psicología sobre la evolución de la libido y la etapa anal según Freud.

En continuidad con esas formas de teatralidad cabe destacar algunos de los recursos de puesta en escena que emplea Loza para presentar a

quienes entrevista en su documental: las personas pueden elegir cómo anunciarse frente a cámara – ‘Sarita Torres, viuda’, ‘Mónica la inefable’ – y son presentadas a través de la claqueta de ‘acción’ – comúnmente empleada en filmaciones –, son entrevistadas o representan parte de la obra de Perlongher en espacios propios de un teatro – escenarios, telones, camarines. Estas estrategias imprimen a *Rosa Patria* las características de un film en proceso, explicitando las decisiones y elecciones del equipo realizador y la realización escénica que supone la representación en tanto vehículo de transmisión entre realizador y espectador. Así, acercándose a una representación de modalidad reflexiva, el film abre interrogantes respecto a las posibilidades de comunicación del cine documental y a nuestra vinculación en tanto espectadores con el texto fílmico: ¿Esperamos que se nos revele la verdad de los hechos o esperamos que se represente parte del mundo histórico desde un lugar que implica posicionamiento y con ciertas elecciones retóricas y decisiones argumentativas? ¿Esperamos un discurso homogéneo, sin fisuras o esperamos ver las tensiones y contradicciones con que se encontró el realizador a la hora de representar los hechos? Se representa a través de actores y colores saturados las imágenes que disparan las palabras, como la del símbolo del Mundial del ’78 o la de Néstor Perlongher en silla de ruedas acompañado de un médico y un cuadro, en donde la enfermera en vez de pedir silencio chupa un chupetín. La construcción de estas imágenes fijas puede ser considerada como una estrategia propia de la reflexividad política y formal a modo de sátira o parodia (Nichols, 2013).

Los putos peronistas son kirchneristas

Continuando con el ejercicio de reflexionar en torno a los títulos, hay que aclarar que *Putos peronistas, cumbia de un sentimiento* nos habla de un homenaje a Leonardo Favio⁶ y su obra *Perón, sinfonía del*

⁶ Fuad Jorge Jury Olivera, más conocido como Leonardo Favio (1938-2012) fue un director de cine, cantautor, productor cinematográfico, guionista y actor argentino.

sentimiento (1999), obra titánica que reúne en siete capítulos la historia del peronismo en tanto partido y en tanto movimiento. Así lo afirma su director, Rodolfo Cesatti:

La película de Favio es como una añoranza de un tiempo pasado, una suerte de réquiem de la militancia peronista y estos pibes de La Matanza, para mí, es como que le están dando vida otra vez al sentimiento de la militancia al tomar otra vez la calle con sus reivindicaciones y reapropiando su identidad peronista (...). Para mí esta película es hija de la de Favio, con un ritmo vivo, con el ritmo de la calle, de los barrios bajos, con ritmo de cumbia, de festejo (en Diario NCO, 2012).

Bajo una modalidad predominantemente observacional, el documental registra las reuniones de la agrupación ‘Putos Peronistas’, sus charlas, sus discusiones políticas y el trabajo de concientización en las calles respecto a los derechos de los travestis – reparto de preservativos y volantes con información sobre el test HIV y la Ley de Identidad de Género. Tres personas actúan como informantes clave y como ‘puerta de entrada’ a las reuniones de la agrupación: Pablo Ayala que es portero de escuela y militante de la Juventud Peronista de La Matanza, ‘La Matías’ que se presenta como peluquero de barrio y transformista de noche y ‘La Iara’ que trabaja como mucama travesti de día y prostituta de noche.

Se registra su participación en coyunturas clave de la política pública argentina llevada adelante durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, que han aglutinado a la militancia peronista y a la militancia de identidades disidentes: las marchas del 24 de marzo en referencia al golpe de Estado de 1976, las Marchas del Orgullo Gay, el momento en que se sanciona la Ley de Servicios y Comunicación Audiovisual (N° 26.522, 2009) o la Ley de Matrimonio Igualitario (N° 26.618, 2010), cuando fallece Néstor Kirchner – 2010 – y durante la campaña para la aprobación de la Ley de Identidad de Género (N° 26.743, 2012). En esa descripción exhaustiva la cámara sigue a quienes militan en el espacio cotidiano en que se desenvuelven. El cuerpo o la voz del equipo realizador nunca se hacen presentes y los sujetos filmados se comunican

entre ellos en vez de hablar a la cámara, representándose a sí mismos dentro del contexto histórico en que desarrollan sus experiencias de vida. A partir de la continuidad de tiempo y espacio que construye la lógica argumental se da cuenta del crecimiento y fortalecimiento de la agrupación, de la consolidación de un constructo social que contiene, convoca y corporiza una identidad como aglutinante a la hora de reclamar derechos.

En los testimonios incorporados en el registro de *Putos peronistas...* encontramos algunos significados vinculados a los términos pueblo y patria, tal como se ejemplifica en el siguiente fragmento:

Porque en este momento histórico, los putos, las tortas, las travestis que siempre estuvimos y hemos sido parte del pueblo nos organizamos y luchamos junto a las organizaciones del campo popular por una Patria justa, libre, soberana y diversa (00:54:10).

Estas palabras reafirman el posicionamiento que la agrupación adopta frente a la tradición, el discurso y la simbología peronista, marcando una identificación con el proyecto kirchnerista y con las políticas públicas implementadas entre 2003 y 2015. En este período la dicotomía constitutiva del campo político – nosotros-ellos – ocupa el debate público y varios autores coinciden en hablar de una reconfiguración de las identidades, diferenciándose entre los peronistas afines al kirchnerismo y los peronistas ‘tradicionales’ (Montero, 2009; Montero & Vicent, 2013). En *Putos peronistas...* hay una enunciación desde el peronismo kirchnerista y un claro intento por expresar que ese pueblo al que se dirigen los discursos políticos está cruzado por tensiones de clase y de género, es decir, desde este punto de vista el pueblo existe pero es diverso y encubre desigualdades.

El campo de lo popular se representa como heterogéneo y tiene un alto margen de autonomía. La cámara sigue de cerca los movimientos y las actividades, las vivencias y experiencias de homosexuales, travas, trans de sectores marginados y de sectores medios que están pugnando en la Argentina de principios de los 2000 por tener un lugar dentro del

movimiento feminista, poniendo en jaque el sujeto del feminismo y construyendo representación desde la identificación con el peronismo. Ellos se reconocen como parte del movimiento peronista, pero con un claro posicionamiento desde su condición sexo-genérica.⁷

Hay una frase que expresa uno de los sujetos representados y se escribe con aerosol a modo de grafiti – «El gay es gorila, el puto es peronista» (00:07:22 y 00:45:35) – que sintetiza la reivindicación de clase que defiende la agrupación, en consonancia con los ideales del peronismo de izquierda y con lo sostenido en los años setenta.⁸ Y es una frase que resultó muy controvertida porque es la frase que le exigían al director que eliminase del relato como condición para otorgarle subsidio. Estas son sus palabras en una entrevista:

Fueron casi cuatro años de laburo y más de 160 horas de grabaciones. Y yo banqué casi todo de mi bolsillo. María Rachid, cuando estaba en INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo), no nos quiso ayudar porque exigía que sacáramos del documental la frase: ‘El gay es gorila, el puto es peronista’. Una locura, porque es parte del manifiesto de la agrupación. Luego de que se aprobó la Ley de Identidad de Género, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales nos apoyó con financiación (en Feijoo, 2012).

Ambas producciones – *Rosa Patria* y *Putos peronistas...* – reciben financiación por parte del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – en adelante INCAA – en un contexto en que se habilitan planes de fomento destinados exclusivamente a cine documental. Siguiendo

⁷ Hablamos de identidades sexo-genéricas en tanto entendemos el género como una red de relaciones de poder y consideramos que sexo es una categoría que tiene historicidad y que es performateada por el género (Richard, 2002).

⁸ En los setenta, parte del peronismo aspiraba a ser una ‘izquierda nacional’, concibiendo que el pueblo es peronista – dado que el peronismo había luchado contra los intereses oligárquicos en el camino de mejorar las condiciones de existencia de los trabajadores – y por tanto había que organizarse con ese ‘pueblo peronista’ para reemplazar las conducciones burocráticas ancladas en la política y el mundo sindical (Grimson, 2019).

el camino abierto por la Resolución N° 0658/04 que crea el Plan de Fomento del INCAA, se incluye por primera vez el formato documental en la promoción estatal, modificando un artículo de la Ley Nacional de Cine. En 2007 el INCAA empieza a tener en cuenta el cambio tecnológico que se venía produciendo y las especificidades del audiovisual documental: a través de la llamada vía digital o quinta vía documental se ofrecen subsidios más reducidos para las películas filmadas y terminadas en digital – Resoluciones 632/07/INCAA y 633/07/INCAA. El hecho que esta vía no exija antecedentes por parte de los realizadores contribuye a la expresión de una gran diversidad temática y a la exploración estética y creativa.

Inflexiones en la opinión pública respecto a la problemática de género: una aproximación desde el cine documental

Si contraponemos el análisis del film *Rosa Patria* con algunos aspectos propios de *Putos peronistas...* podemos identificar un cambio en los condicionamientos sociales y en el lugar de las identidades no heteronormativas en relación a una tradición política de peso en el sistema bipartidista argentino, que muchos intelectuales consideran que oscila a dominante, el peronismo (Grossi y Gritti, 1989). Quienes representan y narran sus historias en *Putos peronistas...* reconocen la estructura de oportunidad política creada a inicios de los dos mil (McAdam, McCarthy & Zald, 1999). «Vamos Cris... ¡hasta la victoria siempre!» (00:19:54), dice uno de los militantes al pasar en camioneta por la Casa Rosada rumbo a una de las manifestaciones. Y sus testimonios expresan el contexto político de escisión que se vive en el país en esa coyuntura:

Muchas veces ahora es más fácil decir soy puto, que decir soy peronista. Capaz te encontrás en un lugar y te cuesta más decir soy peronista, que soy puto. Porque decís peronista en Capital y se te viene toda la gente encima a pegarte con la cacerola. En este país fue primero el peronismo el que introdujo la cuestión de la diversidad, ya en los setenta está el FLH marchando con

Montoneros y ahora somos nosotros un poco los primeros que salimos con esto y hacemos ruido. Y de repente ahora está la diversidad radical, la diversidad K, o sea, ahora de repente está en todos lados (00:23:24).⁹

Estas palabras se refieren a la polarización kirchnerismo / antikirchnerismo que atraviesa el campo político argentino de inicios de los dos mil y revelan cómo se ha logrado romper cierto consenso social de carácter conservador respecto a identidades no heteronormativas. La irrupción de Néstor Kirchner a escala nacional a partir de 2003 ha generado una escisión política entre aquellos que identifican su figura y la de su esposa, Cristina Fernández, como los mejores gobernantes en Argentina desde el retorno democrático, destacando las políticas públicas impulsadas y sus repercusiones en el plano del crecimiento económico, la redistribución del ingreso y los derechos humanos; y aquellos sectores opositores que señalan decisiones políticas erróneas, hechos de corrupción y la voluntad de control y perpetuación en el poder.

El kirchnerismo se considera producto del clima social y político que irrumpe con la crisis de 2001, donde se discute la legitimidad de la clase política y toda posibilidad de representación política. La consigna ‘que se vayan todos’, que circuló por toda la Argentina en el año 2002, expresó en toda su magnitud esta crisis de representación, con la impronta del descreimiento respecto a los dirigentes políticos y la desconfianza en torno a sus promesas y proyectos partidarios (Sidicaro, 2011). En aquel momento, una fuerza política organizada desde el Frente para la Victoria (FpV) retomó varios postulados del movimiento peronista y en donde confluían varias corrientes – peronistas y no peronistas – poniendo en crisis las identificaciones partidarias y políticas existentes. Había una diversidad de posicionamientos que se encuadraban dentro del arco kirchnerista y muchas de ellas articulaban cambios de sentido en relación al peronismo. Añadir el sufijo -ismo al apellido ‘Kirchner’

⁹ Recordemos que la letra K se emplea en este contexto para hacer referencia a los militantes y defensores de la política implementada durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, a sus ideas y proyectos políticos en general.

como si fuera una doctrina o movimiento supone en este caso un riesgo: homogeneizar toda una época en función de la gestión de gobierno. Es imposible ponerle a todo un proceso histórico el nombre de la corriente política gubernamental, desconociendo las acciones de los actores sociales y políticos que estaban por fuera del oficialismo e ignorando que expresaban un conjunto de demandas sociales que no figuraban en la agenda oficial como problemas a resolver. El kirchnerismo se fue configurando al calor, los ritmos y tiempos de los procesos históricos del contexto en que su gobierno se despliega y en donde se libran disputas por imposición de sentidos. El kirchnerismo se construye en todo caso en sentido retrospectivo, en función de la orientación que imprimen Néstor y Cristina a sus respectivas decisiones gubernamentales una vez que están en el ejercicio del poder nacional, lo que supone un todo que para nada es homogéneo, sino que está cruzado por tensiones y contradicciones (Grimson, 2019).

El documental *Putos peronistas...* permite adentrarnos en las inflexiones en la opinión pública respecto a problemáticas de género y demandas propias de colectivos sexo-genéricos tradicionalmente marginados en la esfera política: en la filmación se evidencia cómo el reclamo de las militantes travestis ante la legislatura es ‘demonizado’ en un principio y cómo esta consideración social va cambiando cuando parte de la clase media empieza a defender esa ‘bandera’ y plantear la misma demanda. Una forma de pensar estas representaciones es a través de la categoría reproducción cultural de Raymond Williams (1978, 1982), que permite visualizar cómo en determinada coyuntura operan elementos dominantes, residuales y emergentes. En el film se registra el momento de emergencia, lo que se está gestando en tanto movimiento que reclama visibilidad y derechos, y empieza a ser sostenido por prácticas y cuerpos. Se capta el ‘tono de época’, lo que caracteriza estos inicios del siglo XXI, el impacto social que empiezan a tener las demandas de identidades disidentes y cómo el alcance de estas demandas está condicionado por las diferencias sociales y el clivaje de clase. En los planteos que emergen en esas circunstancias, hay algo del orden de lo residual que sigue operando, demandas políticas y repertorios de

acción colectiva que tuvieron origen en épocas anteriores, que fueron perseguidas y silenciadas en plena dictadura – tal como se representa en *Rosa Patria* – pero que todavía son accesibles y significativas en el presente. Y ahí está lo dominante que intenta absorber lo residual y lo emergente: un conjunto de prácticas y representaciones condensadas en tradiciones e instituciones de carácter conservador y con un fuerte peso de la Iglesia Católica en gran parte de las elites políticas y económicas.

Del texto al contexto: políticas públicas y decisiones del poder gubernamental

Ambas producciones deben entenderse en el contexto que se gesta a partir de la crisis de 2001: la ocupación del espacio público con diversos modos de manifestación y organización colectiva – asambleas, cooperativas, fábricas recuperadas – y el proceso de politización observado en amplios sectores de la población, particularmente en una franja juvenil. Desde el año 2003 y sobre todo a partir de 2011 – inicio del segundo mandato presidencial de Cristina Fernández – se generan desde la gestión gubernamental ciertas estrategias y dispositivos orientados a incluir la juventud de clase media en el gobierno.

El reconocimiento de derechos de las identidades sexo-genéricas con la sanción de una serie de leyes a principios de los dos mil, así como la política de derechos humanos y el avance en los juicios por crímenes de lesa humanidad contribuyeron sin duda a la consolidación de una militancia juvenil identificada con el proyecto kirchnerista. Tras la despolitización propia del modelo neoliberal de los noventa, la política se presenta como herramienta de transformación social en la vida cotidiana, y la apropiación / resignificación de algunas banderas históricas del peronismo – justicia social, soberanía económica, independencia política – actúan como aglutinante de este capital político.

Al asumir el pasado en la agenda política del presente, las políticas de memoria discuten qué mirada del pasado se pretende construir y

volver hegemónica en el presente, abriendo discusiones respecto a cómo se va a gestionar ese pasado y sus memorias (Jelin, 2002). En este sentido, las políticas públicas de la memoria se presentan como el producto de las luchas instaladas desde el activismo de las organizaciones de Derechos Humanos, que reclaman ante el Estado y que visibilizan la problemática a nivel público. La construcción de la memoria es un proceso atravesado por los intereses de los agrupamientos sociales y es la arena donde se discute qué, cuándo y cómo se recuerda y se olvida, quién y desde qué rol socio-político recuerda y olvida. Por tanto, lo que está en juego en las políticas de la memoria no es el pasado sino el presente – o en todo caso qué visión de ese pasado se privilegiará como legítima – y la capacidad que la instancia estatal posea para articular pasado y presente en un aquí y ahora como realidad de la que sea posible hablar.

Construir consenso en torno a las políticas de memoria ha resultado sumamente complejo en sociedades como las latinoamericanas, cuya historia está atravesada por la implantación de Estados burocrático-autoritarios (O'Donnell, 1982). Estas políticas deben implicar reparación a las víctimas del terrorismo de Estado, y a la vez crear condiciones para que sus memorias coexistan con otras memorias del pasado reciente sin que el sistema democrático se vea amenazado. Al conmemorarse los treinta años del golpe de Estado en 2006, se verifica que una cierta visión respecto a la dictadura cuenta con amplio consenso en la sociedad argentina y que los Derechos Humanos se han convertido en un lema propio del gobierno nacional, construyendo desde el discurso oficial una continuidad entre la generación militante de los setenta y las políticas del gobierno de Néstor Kirchner. Al respecto, cabe mencionar dos hechos simbólicamente significativos en ese trigésimo aniversario del golpe de Estado: se declara el 24 de marzo como feriado nacional inamovible (Ley N° 26.085, 2006) – desde 2002 esa fecha era reconocida como 'Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia' (Ley N° 25.633) – y se añade un prólogo al Informe sobre la desaparición forzada de personas durante la Dictadura – *Nunca Más* (1984) – firmado por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación,

que marca un distanciamiento respecto a lo que se conoce como teoría de los dos demonios.¹⁰

Observamos entonces cómo la memoria oficial promovida durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández retoma las consignas históricas de muchos organismos de Derechos Humanos y hace de los Derechos Humanos una de sus principales políticas de Estado: el discurso oficial reconoce los crímenes de lesa humanidad cometidos en dictadura y pide perdón en nombre del Estado, inicia políticas de reparación y activa el señalamiento de espacios que funcionaron como centros clandestinos de detención, declara un feriado nacional en conmemoración al golpe de Estado y promueve la incorporación de contenidos referidos al pasado reciente en el currículo educativo. En definitiva, esas memorias que tenían un carácter privado, circunscripto a los organismos de Derechos Humanos, que circulaban en grupos de familiares de desaparecidos o de militantes que defendían su causa, encuentran un punto de diálogo con el posicionamiento de los gobiernos sucedidos entre 2003 y 2015: los planteos y demandas de gran parte de las organizaciones de Derechos Humanos que venían trabajando desde la época de la dictadura empiezan a ser visibilizados y defendidos desde la esfera gubernamental.

En función de ese contexto podemos sostener que se abre un período de institucionalización de la memoria (Traverso, 2008): el Estado nacional se propone encuadrar jurídicamente el pasado reciente – particularmente lo referido a la última dictadura cívico-militar – a través de las políticas de memoria, abriendo debates en torno al papel que deben jugar ciertas fechas y símbolos en la configuración de lo público y a cómo deben

¹⁰ Según la teoría de los dos demonios, durante los años setenta la política argentina estuvo atravesada por la violencia generada a partir del enfrentamiento entre dos posicionamientos ideológicos radicalizados: la extrema derecha a través del Estado terrorista y la extrema izquierda a través de las organizaciones civiles armadas, como Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo. Esta explicación – que concibe a la sociedad como víctima del embate de las dos fuerzas antagónicas y equipara los actos de terrorismo perpetrados por las Fuerzas Armadas con los actos de violencia de las organizaciones civiles armadas – logra cierto consenso en la Argentina de la transición democrática. Para adentrarse en la disputa de sentidos entablada en torno a la teoría de los dos demonios en la posdictadura argentina véase Franco (2014).

gestionarse en un régimen democrático los espacios donde en otra época se secuestró, torturó y asesinó personas. Estas políticas, junto a las políticas de fomento al cine documental y a las políticas que atienden demandas del movimiento feminista referidas previamente, van creando condiciones para la producción y circulación de los discursos fílmicos del pasado reciente y la perspectiva de género va permeando de a poco esa producción audiovisual.

El abordaje de las producciones audiovisuales de registro documental ha posibilitado adentrarnos en las luchas presentes en toda construcción de memorias sociales, indagando cómo ciertas memorias de la militancia sexual de carácter privado en los setenta encuentran condiciones de enunciación y representación fílmica en la Argentina de los dos mil. Mientras *Rosa Patria* da cuenta de la persecución de las identidades no heteronormativas en época de dictadura, *Putos peronistas...* expresa la visibilidad y el potencial político que logran sus demandas en el marco de cierto consenso social que posibilita políticas públicas en materia de género. A su vez, las estrategias retóricas empleadas en los films muestran las posibilidades y limitaciones creadas en el campo cinematográfico a partir de la tensión entre políticas públicas de fomento y luchas abiertas por los agentes de producción audiovisual: así, mientras que el discurso de *Rosa Patria* explora una diversidad de recursos estilísticos vinculados a las expresiones teatrales, el relato de *Putos peronistas...* va cobrando forma en función de los condicionamientos impuestos por la eventual financiación desde el INCAA.

El peronismo que en los setenta excluyó las identidades disidentes – como parte de un clima de época en que la homosexualidad era considerada una enfermedad –, a inicios del siglo XXI se encuentra atravesado por las demandas de género, en su constitución como movimiento y en sus políticas públicas como gobierno nacional. Las políticas desplegadas durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández posibilitan que esos ‘otros’ antes expulsados se identifiquen con el peronismo kirchnerista. Los relatos fílmicos afirman que las identidades disidentes siempre estuvieron en el ‘pueblo’ enunciado desde el discurso peronista, aunque ese mismo pueblo lo haya ignorado y menospreciado. Mientras

en el documental *Rosa Patria* la patria es esa otredad excluida y discriminada, una minoría que en actitud defensiva lucha por afirmarse, en *Putos Peronistas...* ese 'otro' ha crecido en visibilidad y ha madurado políticamente, asintiendo que para representar el bien común cualquier proyecto político debe incluir las demandas de género. De esta manera constatamos que la dimensión identitaria resulta fundamental para analizar la configuración y el modo de intervención de los partidos políticos en un momento de la historia argentina en que la dicotomía peronismo / antiperonismo se está reestructurando en función de la polarización kirchnerismo / antikirchnerismo. La perspectiva de género permite asomarnos desde nuevas preguntas a las trayectorias de los partidos políticos dado que las alianzas generadas desde las posiciones sexo-genéricas ponen en entredicho las identificaciones de clase propias de la lógica partidaria más tradicional.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Carril, C. (2021). Las memorias de la militancia peronista de los '70 en Argentina: una aproximación desde el cine documental producido entre 2003 y 2016. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 138, 41-53. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi138.5069>
- DiarioNCO. (2012, 1 de junio). La nueva militancia en el documental «Putos Peronistas». *Diario NCO*. Recuperado de <https://diario-nco.com/espectaculos/la-nueva-militancia-en-el-documental-putos-peronistas/>
- Feijoo, S. (2012, 3 de junio). El culo por Perón. *Miradas al Sur* 5 (211). Recuperado de <https://adriancorbella.blogspot.com/2012/06/el-culo-por-peron-por-sebastian-feijoo.htm>
- Franco, Marina (2014). La 'teoría de los dos demonios', un símbolo de la posdictadura en la Argentina. *Revista A contracorriente* 11 (2), 22-52. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/34129/CONICET_Digital_Nro.2e287f0f-8311-40a3-861d-ca6f78a25e59_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

- Garbatzky, I. (2014). Rosa Patria, de Santiago Loza. Efectos teatrales del archivo. *Cine Documental* 10, 97-118. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/garbatzky.pdf>
- Grimson, A. (2019). *¿Qué es el peronismo? De Perón a los Kirchner, el movimiento que no deja de conmover la política argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grossi, M. & Gritti, R. (1989). Los partidos frente a una democracia difícil: la evolución del sistema partidario en la Argentina. *Crítica y Utopía*, 18.
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita 'identidad'? En Hall, S. & Du Gay, P. (comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lucca, J. (2012). Identidad: aristas de análisis para la moderna ciencia política. *Revista SAAP: Sociedad Argentina de Análisis Político*, 6 (2), 293-318.
- Lomnitz, C. (2002). Identidad. En Altamirano, C. (dir.) *Términos críticos de Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Maffia, D. (2013). *Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica*. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://www.dianamaffia.com.ar/archivos/Contra-las-dicotom%C3%ADas.-Feminismo-y-epistemolog%C3%ADa-cr%C3%ADtica.pdf>
- McAdam, D., McCarthy, J. & Zald, M. (1999). *Movimientos sociales, perspectivas comparadas: oportunidades políticas, estructuras de movilización y marcos interpretativos culturales*. Madrid: Ed. Istmo.
- Montero, A. S. (2009). Puesta en escena, destinación y contradestinación en el discurso kirchnerista (Argentina, 2003-2007). *Discurso & Sociedad*, 3 (2), 316- 347.
- Montero, A. S. y Vicent, L. (2013). Del "peronismo impuro" al "kirchnerismo puro": la construcción de una nueva identidad política durante la presidencia de Néstor Kirchner en Argentina (2003-2007). *POSTData: Revista de Reflexión y Análisis Político* 18 (1), 123-157.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México DF: UNAM.
- O'Donnell, G. (1982). *1966-1973. El Estado Burocrático Autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

- Richard, N. (2002). *Género. Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Rouso, H. (2012). Para una historia de la memoria colectiva: el post Vichy. *Aletheia* 3 (5). Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5463/pr.5463.pdf
- Sidicaro, R. (2011). El partido peronista y los gobiernos kirchneristas. *Revista Nueva Sociedad* 234. Recuperado de <https://www.nuso.org/articulo/el-partido-peronista-y-los-gobiernos-kirchneristas/>
- Traverso, E. (2008). De la memoria y su uso crítico. *Puentes* 25, 6-21.
- Williams, R. (1978). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona & Buenos Aires: Paidós.

(Página deixada propositadamente em branco)

POLÍTICAS SEXUALES EN EL DOCUMENTAL ARGENTINO RECIENTE

Lucas Martinelli

Universidad de Buenos Aires
lucasmartinelli87@gmail.com

RESUMO: Nos últimos anos houve um aumento na produção de documentários argentinos interessados em ampliar os limites daquilo que é instituído sobre a experiência da sexualidade. Este trabalho explora uma série de documentários recentes que fazem um revisionismo histórico e investigam o presente para construir arquivos situados na mudança de um regime de visibilidade e audibilidade. A partir dos enredos, das composições, do aparecimento de determinados corpos, dos ritmos narrativos e seus cortes, é possível observar os interstícios espaciais do desejo e certas posições enunciativas vinculadas a estratégias de gênero e identidade sexual que indicam uma virada de época. Esta série de documentários traça políticas de representação que dão conta de uma mudança no imaginário sobre o que poderia ser considerado sobre sexualidade, ao mesmo tempo em que inscrevem, a partir do documentário contemporâneo, novas formas de ver e ouvir um passado traumático desde um presente que fornece as bases para um futuro melhor.

Palavras-chave: Documentário, Sexualidade, Argentina, Política, Arquivo

ABSTRACT: In recent years there has been an increase in Argentine documentary films interested in expanding the limits of what is instituted on the experience of sexuality. This work explores a series of recent documentaries that make historical revisionism and investigate the present to build archives located in the change of a regime of visibility and audibility. From the plots, the compositions, the appearance of certain bodies, the narrative rhythms and their cuts, it is possible to observe the spatial interstices of desire and certain enunciative positions linked to strategies of gender and sexual identity that indicate a change of time. This series of documentaries trace representation policies that account for a change in the imaginary regarding what could be considered about sexuality, at the same time that they inscribe, from

the contemporary documentary, new ways of seeing and listening to a traumatic past from a present that provides the foundations for a better future.

Keywords: Documentary, Sexuality, Argentina, Politics, Archives

RESUMEN: En los últimos años se produjo un incremento de películas documentales argentinas interesadas en la expansión de los límites de lo instituido sobre la experiencia de la sexualidad. Este trabajo explora una serie de documentales recientes que hacen revisionismo histórico e indagan el presente para construir archivos situados en el cambio de un régimen de visibilidad y audibilidad. A partir de las tramas, las composiciones, el aparecer de determinados cuerpos, los ritmos narrativos y sus cortes es posible observar los intersticios espaciales del deseo y ciertas posiciones enunciativas vinculadas a estrategias del género y la identidad sexuales que indican un cambio de época. Esta serie de documentales trazan políticas de representación que dan cuenta de un cambio de imaginario respecto a lo que podía considerarse sobre la sexualidad, a la vez que inscriben, desde el documental contemporáneo, nuevos modos de ver y escuchar un pasado traumático desde un presente que brinda las bases de un futuro mejor.

Palabras clave: Documental, Sexualidades, Argentina, Política, Archivos

El cine documental argentino tiene una producción muy prolífica y amplia que se ha incrementado aún más en los últimos años.¹ Entre los campos de resonancia que comenzaron a aparecer desde las modalidades y las temáticas del registro documental, hay un espectro de producciones vinculado con el tratamiento figurativo de las sexualidades. En este

¹ Es propicio señalar que a los festivales tradicionales como el Festival de Cine de Mar del Plata – creado en 1954 – y el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) – creado en el año 1999 – se sumaron el Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos – creado en 2002 – y el Festival Internacional de Cine LGBTIQ Asterisco – creado en 2014 – central para este recorrido. Aparecieron estos últimos años circuitos de exhibición dedicados exclusivamente al cine documental: Doc Buenos Aires, una muestra no competitiva que funciona como ventana de difusión creada en 2000, y el Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (FIDBA) – creado en 2012. Respecto a las vías de financiamiento, en el año 2007 una resolución del Instituto Nacional de Artes y Audiovisuales (INCAA) promovió una línea de subsidio para la producción de documentales de bajo presupuesto conocida como ‘vía digital’. Si bien no todos los documentales han sido producidos por este medio, ayudó a incrementar muchísimo la cantidad de documentales que se realizaron en el país y facilitó la aparición de nuevos directores en complemento con la consolidación de las asociaciones y las formaciones orientadas al documental: la creación de licenciaturas (UNSAM), actualizaciones (FADU/UBA) y maestrías en universidades (FUC y UNTREF).

sentido, la perspectiva de este trabajo indaga sobre el cine documental desde el vínculo con la construcción de una política regional donde la comprensión del género y las sexualidades ocuparon la esfera pública con una presencia especial de visibilidad y audibilidad. Particularmente, aquello que puede entenderse como democracias sexuales en occidente. Sobre las democracias sexuales, y las relaciones que establecen con el patriarcado y la heteronormatividad, pueden considerarse posiciones teóricas que abonan en este sentido desde lugares diferentes: Jasbin Puar (2017) y Frédéric Martel (2014) definen a nivel global y regional los modos en los cuales en occidente se empezaron a reglamentar derechos en materia de sexualidades que van de la mano con otras formas implícitas de exclusión en materia de credo religioso, racialidad o cuestiones económicas. Con un epicentro en Estados Unidos y sus políticas estatales posteriores a 2001, los derechos y leyes ligados a las sexualidades comenzaron a promulgarse en países de Europa, América Latina y Estados Unidos, en procesos que acompañan el recrudescimiento del aparato securitario norteamericano y la consecuente situación global. En Argentina, el caso estudiado por Leticia Sabsay (2011), las tramas de la materia legal de Buenos Aires que se modificó progresivamente permitiendo avances como La Ley de Matrimonio Igualitario, entre personas del mismo sexo (2010), y la Ley de Identidad de género (2012), pionera en la región y de avanzada a nivel global.

Por otro lado, es posible entender cómo algo que pudo haber sido en un comienzo una forma incipiente de denuncia sobre las condiciones de vida vinculadas a las imposiciones del patriarcado y la heteronorma – términos que refieren tanto a un sistema de poder de los varones por sobre las mujeres y a la heterosexualidad como único modo de vida legítimo que deviene un régimen político – se convirtió con el tiempo en una búsqueda que perdió el carácter interrelativo característico de los comienzos hacia una cierta autonomía artística interesada en otras cuestiones estéticas, como por ejemplo el uso del material de archivo. Por este motivo, los filmes que se consideran en este trabajo revisan y reconstruyen los archivos históricos en un proceso de construcción de una memoria ligada con las sexualidades disidentes – invisibilizadas y

castigadas hasta hace pocos años – que pone en escena cuerpos y voces que habían sido borrados de la historia. La hipótesis argumental que sostiene este trabajo es que desde los años 2000 hasta el presente, y particularmente desde 2010, las formas de las representaciones documentales sobre la sexualidad permearon su carácter de denuncia hacia una deriva de mayor libertad formal y temática, porque las condiciones de violencia en algunos casos se han transformado en el ámbito de lo real. En este sentido, las condiciones culturales y sociales del país permitieron que fuera menos necesario ‘hacer ver’ o ‘hacer notar’ una problemática, por lo que comenzaron a aparecer otros tipos de registros sobre estos temas que traen nuevas maneras de mostrar y de construir imágenes y voces.

Para pensar en ese campo de visibilidad es preciso comprender los documentales como una vinculación de miradas y problemáticas que constituyen modos de intervención sobre lo real. Los tópicos característicos del cine documental argentino contemporáneo pueden considerarse desde distintos núcleos: la historia argentina reciente, la dictadura del año 1976, la guerra de Malvinas, los retratos sobre las historias de vida, las propuestas experimentales, la precariedad económica y social o la expresión de la sexualidad y el género. En este último aspecto, se destacan los siguientes documentales que serán analizados en este trabajo: *Rosa Patria* (Santiago Loza, 2010), *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (Emiliano Jelicié & Pablo Klappenbach, 2012), *Mujer Nómade* (Martín Farina, 2018), *Monger* (Jeff Zorrilla, 2017), *Miserere* (Francisco Ríos Flores, 2019), *Blue Boy* (Manuel Abramovich, 2019), *Playback*, ensayo de una despedida (Agustina Comedi, 2019), *Obscena* (Paloma Orlandini Castro, 2021) y *El archivo de la memoria trans* (Agustina Comedi & Mariana Bomba, 2021).

El análisis de estos documentales requiere interpretar las maneras en que ciertos temas elaboran diversas relaciones entre el cine y la sociedad, entre una realidad sobre la que echar luz y un discurso estético y audiovisual que la indaga. En estos últimos años, las fronteras entre el documental y la ficción se han mezclado, tensado y superpuesto, pero la selección de este corpus que se reseña tiene que ver tanto con la posición espectral que brindan los filmes como con el relato de sus realizadores.

Antecedentes y panorama de las transformaciones en el documental

La serie de documentales reseñados en este trabajo hacen revisionismo histórico e indagan en el presente para construir archivos situados en el cambio de un régimen de visibilidad y audibilidad. A partir de las tramas, las composiciones, el aparecer de determinados cuerpos, los ritmos narrativos y sus cortes es posible observar los intersticios espaciales del deseo y ciertas posiciones enunciativas vinculadas a diferentes estrategias de género e identidades sexuales que indican el cambio de época y de mentalidad con respecto a la sexualidad. Un antecedente de estas elaboraciones puede encontrarse en el trabajo de Pablo Lanza (2019) que observa que habría un tránsito que iría de la visibilización de la lucha hacia un cuestionamiento del concepto de identidad. Luego de analizar diferentes documentales² afirma que:

Los participantes son agrupados mediante una organización categórica, es decir, según una característica, en este caso su identidad sexual (lesbianas, travestis). Esta clasificación se remarca gracias a la exclusividad que los films le otorgan a cada colectivo, ya que la mayor parte del corpus no les concede voz a sujetos externos; de esta manera se favorece la construcción de personajes colectivos, aspecto remarcado por la unificación de los discursos y la ausencia de voces disonantes (Lanza, 2019, p. 203).

Más allá de esta posibilidad de pensar un conjunto, esto es una conjetura que puede observarse en algunos casos, pero no en todos. Me interesa pensar que lo que empieza a aparecer de manera diferente son otras posibilidades de ‘decir’ y ‘hacer ver’ estas comunidades, no pensándolas desde categorías identitarias en sí, sino como parte de una trama

² Entre los que se encuentran *Lesbianas de Buenos Aires* (Santiago García, 2004), *Otro entre otros* (Maximiliano Pelosi, 2009), *Una familia gay* (Maximiliano Pelosi, 2013), *Familias por igual* (Rodolfo Moro, 2012), *Hotel Gondolín* (Fernando López Escrivá, 2005), *Putos peronistas, cumbia del sentimiento* (Rodolfo Cesatti, 2011) y *Camila desde el alma* (Norma Fernández, 2011).

que va más allá de la identidad sexual en otro modo de aparecer de las subjetividades y sus modos de ser. Los planteos de la identidad se diluyen para dejar aparecer rasgos novedosos.

Una obra que puede dar cuenta del carácter incipiente de estas producciones en el cine argentino es *La otra* (Lucrecia Martel, 1989). Este cortometraje se conforma por entrevistas a diferentes transformistas y algunas de sus performances en teatros y cabarets, así como su preparación previa a los shows. Para Ezequiel Lozano y Agostina Invernizzi (2020), *La otra* muestra un momento central en la visibilidad trans de la producción audiovisual rioplatense, ya que trae un foco novedoso en las prácticas transformistas. Se destaca porque realiza un incipiente cuestionamiento al binarismo de género hegemónico cuando esto no era una práctica tan común, si bien el transformismo tiene larga data en el teatro americano, no siempre se lo mostró ni se lo vio en su carácter disruptivo. En el corto, la canción ‘Se dice de mí’, interpretada por Tita Merello, recorre todo el metraje mientras los diferentes entrevistados dan cuenta de lo que es ser transformista: aquél que se viste con ropas del sexo opuesto y lo muestra en espectáculo.

El gesto estético y político de Martel de comenzar y culminar el film con una milonga como ‘Se dice de mí’, ya desde la letra asociada a lo monstruoso, a principios de los noventa donde comienza a consolidarse un movimiento travesti en la Argentina y las prácticas transformistas se entrecruzan, consiste en dar voz a personajes silenciados, asociados a una escena marginal (Lozano e Invernizzi, 2020, p. 16).

Es por eso que estos autores sitúan en el corto de Martel la posibilidad de pensar algo que aparece luego de manera progresiva a comienzos de la década, pero que todavía no era un denominador común de las producciones documentales en Argentina.

Mucho más cercana en el tiempo, la película *Lesbianas de Buenos Aires* (Santiago García, 2002) construyó una indagación testimonial coral sobre experiencias de mujeres en la ciudad que abrió algo de una visibilidad común. A partir de entrevistas a distintas lesbianas esta película mostró

algo que tampoco era parte de los documentales del momento: las diferentes maneras de habitar el deseo cruzado entre mujeres. Esta película, en sintonía con un momento de transformaciones, puso voz y rostros a las lesbianas para visibilizar una realidad y una problemática ligada a la violencia y la discriminación en sus vidas y las de quienes se corrían del mandato de la heterosexualidad.

Unos años después, con la velocidad en los cambios de mentalidad, *Hotel Gondolín* (Fernando López Escriba, 2005), desde una narración de corte institucional, documenta ese momento histórico en el que lo político se juega en la construcción de una ciudadanía travesti y transexual. En un sitio muy emblemático para la ciudad de Buenos Aires, el hotel Gondolín sirvió de refugio para personas trans, organizado por ellas mismas. El documental recoge historias de vida de estas mujeres que luchan por una posibilidad de trabajo que no las ubique en la prostitución como único destino, y, en todo caso, también habilitarles el trabajo sexual en contra de las razzias policiales que les impiden ejercer ese oficio. Más tarde, se dio una expansión de los documentales que retratan a las travestis: *Furia travesti, una historia de trabajo* (Amparo González Aguilar, 2010), que se enfoca en las cuestiones laborales; *Fiesta con amigxs* (Pablo Oliverio, 2013), en la lucha de identidad de género; *Tacos altos en el barro* (Rolando Pardo, 2014), en la situación del noreste argentino; *Madame Baterflai* (Carina Sama, 2015), en la situación de cuatro travestis en la provincia de Mendoza; y *T* (Juan Tauil, 2016), que retrata a militantes históricas del movimiento travesti. En todos estos casos se trató de documentales institucionales que buscan retratar la vida de las comunidades trans, y en los que aparecen como fundamentales la condena a la prostitución como única vía de subsistencia. También es destacable que se tratan de películas que fueron realizadas con pocos recursos económicos y ya no en la capital del país sino en las diferentes provincias.

Antes de enfocarse en el período a analizar, es necesario mencionar tres documentales que construyen retratos de personajes que han sido importantes para el imaginario ligado a las sexualidades, pero lo hacen a partir de la intervención artística, la interacción performativa y las entrevistas: *Rosa Patria* (Santiago Loza, 2010), *La peli de batato* (Goyo Anchou,

2011) y *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (Emiliano Jelicié & Pablo Klappenbach, 2012).

El primero de estos títulos, *Rosa Patria*, es un ensayo sobre la vida de Néstor Perlongher.³ Atilio Rubino y Facundo Saxe (2016) señalan las tensiones que el documental plantea con la puesta en escena teatral al tensionar binarios ligados a la realidad y la ficción, la naturaleza y el artificio, y la verdad y la falsedad. En este sentido los objetos que aparecen allí no remiten a un valor probatorio sino a un valor artístico escenográfico.

Como si fuera una actividad teatral, los entrevistados experimentan el contacto con esos objetos, revistas, fotos, panfletos, afiches, cartas, etc. Lo que la cámara capta, lo que documenta, es la experiencia teatral – única e irrepetible – del entrevistado en el encuentro con esos objetos de dimensiones escenográficas – aunque reales, de archivo, probatorios – y lo que emana de la época que se intenta evocar, de los personajes, las situaciones, las luchas e ideas. No es tanto lo que tal periódico cuenta como noticia o lo que tal panfleto expone como idea militante de una generación, de un grupo, sino lo que despierta en el entrevistado, ese aquí y ahora de la emanación (Rubino & Saxe, 2016, pp. 12-13)

En este sentido, *Rosa Patria* propondría una primera variación: no está tan interesado en la denuncia de una realidad sino en traer una realidad e imaginar nuevos lazos con el presente. En vez de confirmar una situación histórica de un personaje particular, empieza a fabular la posibilidad de un relato diferente ligado a estas sexualidades donde no es necesaria una ‘visibilidad’ concreta o una ‘denuncia’ sino una potencia ligada al poder de la invención. Por ello, Irina Garbatzky afirma lo siguiente:

³ Néstor Osvaldo Perlongher (1949-1992) fue un poeta, periodista y antropólogo argentino pionero en temas ligados a las sexualidades y el barroco. Su tesis de maestría sobre la prostitución masculina en la ciudad de San Pablo y su poema ‘Cadáveres’ (1981) – que hace referencia a los desaparecidos durante la última dictadura – son dos de sus trabajos más destacados.

A pesar de que el trasvaso de dichas acciones hacia la dimensión del documental y el archivo posee como riesgo la estabilización y la mitificación de su potencial crítico, la escenificación de los archivos y los testimonios consigue dar cuenta del entramado de dichos conceptos y afectos, que comenzaron mucho antes del período democrático y que articulaban, junto a la militancia, modos de construcción de subjetividades a través de la mirada y el tacto, del intercambio y la teatralidad. La presencia de los documentos en el film, de esta manera, acentúa la incompletud y la precariedad, abriendo una brecha singular entre la biografía triunfalista y la derrota o la desilusión. A través de reminiscencias teatrales Loza se ubica en ese intersticio efímero y desmaterializado para proponer imágenes para esas formas singulares de vida (2014, p. 108).

La modalidad del trabajo con el archivo de *Rosa Patria* habilita una nueva dimensión estética a los documentales que traen la problemática de las sexualidades. Ya no como modo de generar una 'visibilidad' sobre el campo de acción ligado a las militancias o a la modificación de un imaginario en el cual es urgente echar luz, sino como una manera de hacer una propuesta estética sobre un tema trayendo otra serie de materialidades que tramen nuevas maneras de hacer conexiones entre aquello que resulta necesario pensar. Esa manera de dislocar la posibilidad de una mitificación de una figura que ha sido tan productiva para pensar los estudios de género y sexualidades en Argentina como Néstor Perlongher aparece en el documental de Santiago Loza como una puesta en escena teatral que homenajea al poeta y antropólogo. Antes que ser una mitificación, el documental se vuelve un gesto creativo, lúdico y provocador de nuevas formas de invención para generar memoria histórica.

A su vez, esta búsqueda por la historia reciente aparece en *La peli de batato*, que va tras la huella de la mítica vida del clown-travesti-literario de la década del ochenta Batato Barea. Este documental construye una revisión del pasado en clave presente, desde una elaboración de cine de guerrillas con cámara al hombro y una investigación que se acerca cautelosa a la memoria de un artista. Por último, sobre el escritor y teórico maldito Carlos Correas, el documental *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos*

Correas elabora una serie de preguntas y ensayos en clave biográfica e histórica. Como una pregunta abierta de investigación se van trazando lazos para recuperar a este escritor y teórico perdido en el tiempo y de este modo abrir zonas de la historia en las cuales las condiciones de vivencia de estas sexualidades eran muy diferentes a las del presente.

Documentales recientes y usos del archivo

Dentro de este panorama de lo que venían proponiendo los documentales argentinos en estos últimos años se puede pensar que los títulos que se inscriben alrededor del tema de la sexualidad tomaron otros matices desde las innovaciones tanto a nivel formal como de propuesta temática. La visibilidad se expande hacia zonas inexploradas anteriormente – la cuestión del trabajo sexual como algo que aparece de diversos modos – y hacia una consolidación del trabajo con los archivos como propuesta específica. En este sentido, es posible percibir una intensificación del trabajo sobre los archivos que se da tanto en el plano de las propuestas académicas como de una modulación específica propia del discurso audiovisual. En particular, podría citarse el trabajo de Ann Cvetkovich que elaboró, bajo la idea de «archivo de sentimientos» (2018), un recorrido por determinados archivos históricos ligados a las formas culturales del trauma social en los que se inscriben las vidas de personas cuyas sexualidades están en disonancia con la heterosexualidad. Este trabajo, si bien no trata específicamente sobre cine documental, ha sido base para varios investigadores que se han metido con ese tema, como hace Regina Kunzel en una mesa redonda titulada “Queering Archives”:

If I don't mine this archive for instances of queer resistance and redemptive counternarratives, I'm forced to reckon with its arguably more overarching story: of remorse, self-loathing, shame, humiliation, and pain. To borrow Ann Cvetkovich's evocative concept, this is an archive of feelings, a record of the psychic costs of stigma and social exclusion often erased in institutional or official archives and often inaccessible to us as historians. Doing justice to

that archive is an enormous challenge to me (en Marshall, Murphy & Tortorici, 2015, p. 215).

Así, los archivos producen saberes, discursos y subjetividades situados, y configuran diferentes regímenes de lo archivable, pero que se basan en un cambio de las condiciones históricas en las cuales algo se puede ver y pensar.

Uno de los documentales que se destacan en estos últimos años es *Mujer Nómada* (Martín Farina, 2018), un retrato de la filósofa Esther Díaz.⁴ Allí, ella expone descarnadamente su exploración profunda del dolor y el sufrimiento con el entramado de la filosofía, el sexo y la amistad. Si bien lo particular aparece de la mano de algunos de planteos sobre Michel Foucault y Gilles Deleuze, de los cuales la filósofa es especialista, el desvío de esa reflexión filosófica se da cuando el personaje empieza a hablar sobre sus condiciones de vida y en especial sobre sus incursiones sexuales fuera de la normatividad etaria, puesto que esta es una mujer que desea muchachos jóvenes y tiene una posición nihilista sobre el mundo. Entrar en esa subjetividad – el viaje que hace la película – se convierte, entonces, en una experiencia transformadora. Hacia el final del filme hay escenas que ponen en escena y en práctica la cuestión de la pornografía como zona de invención, en ese territorio denominado postpornografía. La película anterior del mismo realizador, *Fulboy* (Martín Farina, 2014), constituía un recorrido observacional sobre un plantel de fútbol cargado de erotismo y vistas que recorrían los cuerpos masculinos con deseo. Pero en este caso, hay una mayor complejidad en la incorporación de esas escenas vistas desde una mujer cargada de pasión, de excitación sexual y de potencia vital. Lo particular de *Mujer Nómada*, es que se proyectó durante algunos meses en la sala de cine del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y allí, la misma Esther

⁴ Esther Díaz (1939) es una figura reconocida en Argentina por su desempeño en la enseñanza y transmisión de la filosofía. Sus trabajos especializados en Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze y Michel Foucault cuestionan los mandatos del género y la sexualidad, mientras que su abordaje teórico vincula los temas del placer y de la muerte.

Díaz presentaba cada función y dialogaba con el público al final de la proyección. En ese gesto, de la presencia aurática de la protagonista del filme se cifraba algo muy interesante: la posibilidad de pensar su cuerpo presente junto al proyectado como aspectos del ingreso a la subjetividad del cuerpo de una filósofa, de su perspectiva encarnada en la experiencia del mundo, dispuesta a compartir un encuentro por medio de la palabra, no en una escisión de cuerpo y filosofía sino en la carnadura de la propia práctica. De hecho, según la propia Díaz, el tiempo de sufrimiento que han atravesado determinadas comunidades podría recuperarse y tomar cierto sentido a través de las experiencias estéticas que proponen las obras artísticas, como le habría ocurrido a ella durante el proceso de realización de *Mujer Nómada*:

Estoy dando un curso de filosofía en el Cine Village; casi todos los estudiantes son profesores jubilados. La semana pasada salí a las 12.05hs y dos señoras se habían quedado. Les hago una broma “Se terminó la clase”. “Nos quedamos a ver una película de Almodóvar”, me dicen ellas. Subí a comprar entradas y cuando terminó *Dolor y gloria* (2019) sentí: “Otra vez te metiste conmigo. A mí me hablaste”. Le da un final como yo interpreto la película de Martín Farina y último libro que escribí. Proust le puso *El tiempo perdido* a su obra por los salones a los que iba a pasar todas las tardes en donde se conversaban banalidades, perdido como el tiempo que nunca más va a volver. Pasándolo por el arte, ese tiempo se recupera. A tal punto que el último tomo se llama *El tiempo recuperado*. Después de ver objetivamente lo que yo siempre sentí subjetivamente, sentí que Martín Farina logró que recuperara el sufrimiento perdido. Si leíste a Nietzsche con convicción te das cuenta de que el sufrimiento no tiene ningún sentido. Pero cuando eso es tamizado por el arte lo puedes recuperar. Pude escribir un libro que, si bien no es de filosofía, está atravesado por la filosofía y esa es la virtud de poder recuperar parte de la propia vida que no tenía sentido con una obra que le da sentido. (Díaz en Martinelli, 2019, pp.154-155).

Respecto a la sexualidad en su vínculo con el trabajo aparecieron diferentes documentales en los últimos años que muestran los diversos

enfoques con los cuales puede pensarse este tema en la actualidad. *Monger* (Jeff Zorrilla, 2017), por ejemplo, muestra un aspecto poco explorado: los clientes de las prostitutas en una Ciudad de Buenos Aires a plena luz del día. En un recorrido que alterna tres personajes, el documentalista se acerca y conversa sobre las maneras en las que tres varones extranjeros vienen al país a hacer turismo sexual. Lejos de posicionarse en un lugar condenatorio sobre cualquiera de los lugares en cuestión, el documental escucha curioso las diferentes motivaciones que llevan a estos personajes a consumir cuerpos por un intercambio económico. Entre ellos, hay un personaje que decide volver a Inglaterra llevándose al hijo que tuvo con una prostituta.

En el otro extremo, y con una posición mucho más ligada al acercamiento de un grupo de trabajadores sexuales varones en una de las estaciones de trenes que conecta con el suburbio de la Ciudad de Buenos Aires, aparece *Miserere* (Francisco Ríos Flores, 2019). La jornada laboral de verano acompaña a cinco prostitutas en diferentes situaciones, en la calle, la plaza o el interior de los hoteles. Con una intensidad que también remite al poeta y antropólogo Néstor Perlongher – que realizó un trabajo de campo y registro etnográfico sobre los prostitutas en Buenos Aires y la Ciudad de San Pablo –, el documental no opina sobre lo que va mostrando, sino que se acerca de manera sigilosa al mundo de estos muchachos, que no solo salen de noche, sino que están dando vueltas por la estación a plena luz del día. La cámara registra y las voces en off de los protagonistas completan ese universo.

Este tema también se trata con una trama similar en *Blue Boy* (Manuel Abramovich, 2019), pero una perspectiva y enfoque muy diferente. Este corto consiste en la presentación de diferentes prostitutas de Europa del Este que son entrevistados en Berlín. La cámara se detiene en los retratos fijos de los personajes en primer plano mientras las voces de los protagonistas hacen los relatos en *over* comentando anécdotas personales. Con anterioridad, Manuel Abramovich compuso documentales observacionales como retratos de actualidad con el registro de diversos personajes desde un marcado rasgo homoerótico, como en *Solar* (Manuel Abramovich, 2016) y *Soldado* (Manuel Abramovich, 2017), en donde persigue a un

gurú místico o a un muchacho que hace sus primeras incursiones en el ejército como tamborilero de la orquesta.

La cineasta Agustina Comedi constituye un caso emblemático con el largometraje *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) y el cortometraje *Playback, ensayo de una despedida* (2019), porque en ambos filmes plantea la recuperación de archivos audiovisuales y de comunidades que quedaron marginadas en el tiempo como modo de inscribir un presente en el que las miradas sobre esos cuerpos y esos modos de desear se han modificado. El primer caso ha dado lugar a muchísimas reflexiones dentro del campo académico⁵ y sirvió a muchos investigadores para pensar en relación con el material de archivo. Es posible considerar, más allá del archivo, el modo en el que el filme se configura como un diario de duelo al compartir la exposición de la muerte del padre – Jaime – en un accidente, un acontecimiento que funciona como nudo del relato fílmico y que aparece homologado con una muerte animal – una mulita – desde un primer plano. Jaime murió con la cámara en la mano, y este detalle funciona como un revés de lo que le han dicho a la cineasta: cuando nació, parte de su padre murió para siempre.

El cuerpo de la cineasta aparece en el material de archivo – ella es una niña que aparece constantemente pidiendo ser filmada, cantando, actuando para la cámara, paseando –, en el fuera de campo de las entrevistas que realiza – con la consecuente selección y organización de imágenes – y acompañando a su propio hijo hacia el final. Esta presencia del cuerpo de la cineasta en diferentes aspectos del documental le da otra vuelta al trabajo de duelo que se realiza sobre la figura paterna. Al comienzo del filme, el recorrido del padre por el cuerpo de El David de Miguel Ángel en Florencia, en uno de los tantos viajes que el padre repite por Europa, es el modo en que la hija acompaña el pulso del padre – que filmó con una *Steadicam* esas imágenes – y lo coloca en su propia obra, a la vez que señala ese deseo homoerótico subyacente en las imágenes – el recorrido de la cámara detallando los pliegues de ese cuerpo escultórico – como

⁵ Más allá de las referencias a Giorgi (2018) y Mattio (2020), pueden consultarse los trabajos de Rueda (2020), Scherbovsky (2020) y Villafañe (2021), entre otros.

una evidencia irrefutable. En sus viajes anteriores, el padre había ido con sus amigos homosexuales y, en esos momentos que aparecen en el filme, se muestran los viajes que emprende con su hija y su esposa. De un modo especial se vuelve a visitar la década del ochenta y, en especial, la de los noventa. Uno de los personajes que se sugiere que había sido amante de su padre, y que luego se convirtió en su mejor amigo, llegando a ser testigo en el casamiento del matrimonio, es Néstor; que funciona de fondo como otro de los personajes sufrientes en relación a aquello que el padre silenció durante su vida. Otro de los registros del universo gay de su padre aparece con el Grupo Kalas, que vuelve con el cortometraje posterior. Sobre la cuestión del duelo, pero también de lo indómito de la fuerza del deseo en *El silencio es un cuerpo que cae*, Gabriel Giorgi comenta:

En una de las escenas más agudas del film, Comedi se sitúa en relación al padre: en el momento en que ella habla de su propia bisexualidad vemos imágenes de la doma de caballos, que seguramente forman parte del archivo familiar. Los corcoveos tortuosos de la doma, los jinetes caídos y el hecho de que en ningún momento vemos un caballo domado – por el contrario, vemos la fragilidad insistente del cuerpo de los domadores ante esa fuerza imperiosa – se vuelven figuras nítidas de esa novela familiar que no termina de controlar ni modelar la sexualidad, de ese exceso que ya no puede ser docilizado. (...) En la memoria de ese desacomodamiento, la fuerza de su dislocación y, también, las huellas y los daños de su falla lo que el documental trabaja. Junto a la figura del secreto, de la represión, el documental registra también la fuerza, el aliento de un desorden en el que nos reconocemos, en presente (2018).

Algo de aquello que aparece como elaboración de un duelo tiene su revés en la imposibilidad de controlar la fuerza del deseo que se manifiesta como un aliento que en el presente puede tener otro tipo de acomodamiento. Eduardo Mattio (2020) ha reflexionado sobre la manera en la que la cineasta elabora su filme como un ‘archivo de sentimientos’ con el material heredado de Jaime. Las entrevistas a familiares, amigos

y amantes, acompañadas de su voz narrativa y otras imágenes fotográficas o audiovisuales, sirve para componer una cultura pública gay que constituiría una ‘cultura del trauma’, particularmente en el marco de las sexualidades disidentes de la provincia.

Así como Cvetkovich encuentra en un conjunto heterogéneo de textos de la cultura lesbiana norteamericana de los ochenta y noventa un depósito de sentimientos y emociones que expresan las variadas respuestas afectivas a situaciones traumáticas tales como la enfermedad, la discriminación, la violencia sexual o la migración (p. 26), de modo análogo, el documental de Comedi funciona como un archivo de sentimientos en el que se exhiben las respuestas afectivas – personales y colectivas – que desde la ausencia de reconocimiento familiar y público construyeron una cultura gay a fines del siglo pasado. Como en Cvetkovich, el archivo que Comedi compone da cuenta de la variedad de respuestas afectivas que tejieron una vida homosexual entre la última dictadura militar y la transición democrática, un ‘ambiente gay’ que se sobrepuso de manera creativa a la desaprobación familiar, a la discriminación social o a la negación del Estado (Mattio, 2020, p. 125).

En esas comparaciones se cifra algo de la importancia de la impugnación, revisión y problematización del archivo que realiza Comedi. Luego en su cortometraje *Playback, ensayo de una despedida* hace otro revés del archivo que constituye un trabajo de imaginación mucho más audaz: centrado en la despedida a una persona que murió por VIH, el trabajo del archivo se coloca en igualdad con un montaje ficcional en el que un actor interpreta la posibilidad del fallecido de despedirse de sus amigos del Grupo Kalas de *drag queens*. En este sentido, el corto viene a suplir el dolor por una muerte, que es antes que nada una muerte no individual, sino una muerte comunitaria.

Un cortometraje documental – que de algún modo tensiona esa categoría, ya que también es un ensayo fílmico – es *Obscena* (Paloma Orlandini Castro, 2021). Al plantear un acercamiento a la pornografía de una chica que rememora sus recuerdos de infancia y funcionar como

una autobiografía sexual, resulta también un experimento visual sobre las posibilidades de la retícula del cuadro pornográfico. Surgida como una tesis en la Licenciatura en Cine Documental del Instituto de Artes Mauricio Kagel de la Universidad Nacional de San Martín, con la tutoría de Débora Kantor y un tribunal conformado por Diego Trerotola, Miguel Massenio y Verónica Gago, esta pieza busca poner en funcionamiento un dispositivo – una caja de teatro de sombras o marionetas – en el que se van superponiendo dibujos de cuerpos en las posiciones más comunes que se repiten en las películas porno. La pregunta por cómo salirse de la retícula y la repetición para proponer nuevas formas de excitación sexual queda flotando en el filme. El fuera de campo del corto se convierte en un trayecto ligado a la infancia de la cineasta y a la problemática del archivo. La pregunta por cómo recomponer las piezas de un archivo personal ligado a las impresiones subjetivas de lo erótico es observada también por Verónica Gago:

La construcción de otro imaginario para el género pornográfico como pregunta por la pedagogía de imágenes es central. Los archivos con los que trabaja la autora, lo que pone sobre la mesa, habitan entre la deslocalización y relocalización del cuerpo como territorio liberado y habitado al mismo tiempo. El placer del aprendizaje, la afectividad como collage de impresiones, marcas, imágenes vistas, conversaciones memoradas, contornean el interrogante por la potencia de la imagen como obra, como archivo, como recuerdo, como *ars* erótica (2021)

En este caso, se trata de una obra reciente, pero que ha tenido cierta repercusión en los medios locales. En este sentido, también se puede apreciar la reflexión del crítico cinematográfico Diego Trerotola:

Su mirada lúcida casi hasta lo quirúrgico se adentra en los discursos de la sexología y en las representaciones del porno para descomponerlas, partirlas en mil partes, distorsionarlas, superponerlas y encontrar recurrencias, intersecciones, formas en que dialogan la ciencia y el morbo. En su descomposición hay una tendencia a la abstracción visual y sonora que encuentra su

momento más sofisticado en un teatro (porno)gráfico creado por Paloma Orlandini Castro donde, con una serie de dibujos, analiza la puesta en escena del porno, llegando a imágenes de desfiguración geométrica de los cuerpos (2021)

Este documental, por lo tanto, vuelve a tensionar una vez más ciertas cuestiones ligadas al archivo para ponerlas en serie con las formas en las que la pornografía puede poner en funcionamiento el deseo y el erotismo.

Por último, *El archivo de la memoria trans* (Agustina Comedi & Mariana Bomba, 2021) es una serie audiovisual que trabaja con el archivo de manera muy especial y específica porque forma parte de un proyecto que lo excede: la reconstrucción de un archivo de mujeres transexuales organizado en torno a la conservación de las fotografías pertenecientes a las travestis que fueron muriendo y ya no están. Una modalidad de lo espectral de la huella fotográfica que se anuda a una cuestión específica de lo social. Pocas mujeres trans superan los treinta y cinco años de edad: las condiciones de vida que hacen a la experiencia travesti – la exclusión social, la violencia del sistema, la expulsión temprana de sus hogares – es salvaguardada por esas imágenes y relatada por sus voces. El proyecto del archivo surge por el interés de dos mujeres trans activistas: Claudia Pía Baudracco y María Belén Correa, que fundaron en 1993 la Asociación de Travestis Argentinas (ATA). En 2014, con la ayuda de la fotógrafa Cecilia Estalles, comenzó un trabajo de recopilación y preservación digital de la documentación para su conservación y protección. El acervo contiene más de diez mil documentos de material que comienza desde principios del siglo veinte hasta fines de los noventa y se ha plasmado en un libro.

Las fotografías acompañadas por las voces de las travestis, sobrevivientes a las condiciones de vida del sistema, forman un collage poético en el que se pueden escuchar diferentes relatos que dan cuenta de las experiencias de vida travestis contadas por ellas mismas y graficadas por sus propios puntos de vista en las imágenes detenidas pero que, por montaje, forman un todo vital con movimiento propio.

Conclusiones

El campo del documental está en transformación y en constante ebullición. Los límites de lo mostrable se han transformado en los últimos tiempos y dan lugar a nuevas maneras de mirar y escuchar. Los límites de lo aceptable en materia de la exposición de la sexualidad en la cultura argentina se han corrido y los filmes exploran otras incursiones. Entre esas derivas, el archivo como tema y materialidad es el sustento más original, nuevo y dinámico que tiene un correlato en el mandato o interés por parte de los feminismos en un llamamiento a hacer genealogías y repensar la cultura desde perspectivas críticas. En este sentido, los documentales que han sido analizados en este trabajo proponen de manera más o menos directa la posibilidad de construir archivos sobre la memoria de las sexualidades disidentes. Esta construcción de memorias se convierte en una tarea urgente ya que esas subjetividades e identidades han sido borradas o invisibilizadas de los relatos históricos dominantes y recién en la última década puede verse con toda claridad cómo estos relatos comienzan a formar parte de un proyecto más amplio y colectivo que se refleja en la cantidad de documentales que refieren a esta temática.

Estas nuevas pautas de encuentro con las obras celebran un modo de poner los cuerpos en escena que descentran los modos tradicionales o comunes. Estos documentales nos envuelven con sus historias y nos llevan hacia otros lugares. Lugares donde queremos seguir disfrutando de la sexualidad y la oblicuidad de los puntos de vista o escucha. Nos permiten oír historias diferentes, armar nuevos archivos y abrir los ojos ante cuerpos potentes, posibles y necesarios.

Referências bibliográficas

- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Gago, V. (2021, 2 de abril). Infancia, revolución y porno. El corto de Paloma Orlandini Castro que ganó el BAFICI. *Suplemento Las 12. Diario Página 12*.

- Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/332919-el-corto-de-paloma-orlandini-castro-que-gano-el-bafici>
- Garbatzky, I. (2014) Rosa Patria, de Santiago Loza. Efectos teatrales del archivo. *Cine documental*, 10, 97-118.
- Giorgi, G. (2018). El archivo de las imágenes, el desorden de las familias, *Kilómetro 111*, 14-15, 313-318.
- Lanza, P. (2019). Las minorías sexuales en el cine documental argentino reciente. *Fonseca, Journal of Communication*, 19, 183–204.
- Lozano, E. & Invernizzi, A. (2020). Prácticas transformistas en el documental latinoamericano reciente: usos de la voz y flujos musicales. *Panambí* 10, 9-19.
- Marshall, D., Murphy, K. P. & Tortorici, Z. (comp.) (2015) Queering Archives: A Roundtable Discussion. *Radical History Review*, 122, 211–231.
- Martel F. (2014). *Global gay. Cómo la revolución gay está cambiando el mundo*. Buenos Aires: Tauros.
- Martinelli, L. (2019). Entrevista a Esther Díaz. *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*, 1 (2), 147-155.
- Mattio, E. (2020). Sujeción narrativa y emociones familiares. A propósito de *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi. *Toma uno*, 8, 123-137.
- Puar J. K. (2017). *Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer*. Barcelona: Bellaterra.
- Rubino, A. & Saxe, F. (2016). El documental subjetivo y la disidencia sexual: el caso de tres documentales latinoamericanos recientes. *Alter/nativas. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos*, 6, 1-16.
- Rueda, L. (2020). [Reseña de] *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) de Agustina Comedi. *Guay: Revista de lecturas*. Recuperado de <https://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2020/11/12/el-silencio-es-un-cuerpo-que-cae-de-comedi/>
- Sabsay, L. (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.
- Scherbovsky, N. (2020). Miradas que arden en *El silencio es un cuerpo que cae*. VII Congreso Internacional Virtual de AsAECA: Nuevas Formas del cine y audiovisual: Géneros, afectos, identidades y política. Inédito.

- Trerotola, D. (2021, 19 de marzo) Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. El BAFICI en cuatro. *Suplemento Soy. Diario Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/330041-el-bafici-en-cuatro>
- Villafañe, J. M. (2021). El silencio es un cuerpo que cae: libertad y militancia afectiva. *Actas del VII Congreso Internacional de AsAECA: Nuevas Formas del cine y audiovisual: Géneros, afectos, identidades y política* (120-125). Buenos Aires: AsAECA.

(Página deixada propositadamente em branco)

**TIEMPO ARCHIVADO, TIEMPO PROFUNDO.
PALIMPSESTO Y MEMORIA EN *EXTREMOS, VIAJE
A KARUKINKA (2015)* DE FEDERICO MOLENTINO
Y JUAN MANUEL FERRARO**

Irene Depetris Chauvin
Universidad de Buenos Aires
ireni22@gmail.com

RESUMO: Considerando contribuições recentes da virada arquivística, bem como os estudos sobre conexões entre espaço e materialidade nas humanidades, este ensaio visa problematizar certas noções sobre ‘fim do mundo’ no curta-metragem *Extremos – Viaje a Karukinka* (Federico Molentino & Juan Manuel Ferraro, 2015). Este documentário observacional constrói espaços, realoca o arquivo no palimpsesto do território e acentua materialidades não humanas, as quais são expressões de um tempo profundo que, anacronicamente, convivem com camadas de tempo histórico numa memória aberta ao futuro.

Palavras-Chave: Documentário, Ilha do Fogo, Espaço, Arquivo, Memória

ABSTRACT: Considering recent contributions from the archival turn, as well as studies on the connections between space and materiality in the humanities, this essay aims to problematize certain notions about ‘the end of the world’ in the short film *Extremos – Viaje a Karukinka* (Federico Molentino & Juan Manuel Ferraro, 2015). This observational documentary constructs spaces, relocates the archive in the palimpsest of the territory and accentuates non-human materialities, which are expressions of a deep time that, anachronistically, coexist with layers of historical time in a memory open to the future.

Keywords: Documentary film, Land of Fire Island, Space, Archive, Memory.

RESUMEN: Considerando estudios sobre el giro archivístico y sobre las dimensiones espaciales y materiales en las humanidades, este ensayo se propone problematizar ciertas representaciones sobre ‘el fin del mundo’ con un enfoque en el cortometraje *Extremos – Viaje a Karukinka* (Federico Molentino & Juan Manuel Ferraro, 2015). Este documental observacional construye espacios, desplaza el archivo al palimpsesto del territorio y filma

materialidades no humanas, expresiones de un tiempo profundo que, de manera anacrónica, conviven con capas de tiempos históricos en una memoria abierta hacia el futuro.

Palabras Clave: Cine documental, Isla de Tierra del Fuego, Espacio, Archivo, Memoria.

La Isla Grande de Tierra del Fuego se encuentra ubicada al sur del paralelo 52°, en el extremo del continente americano, separada de éste por el estrecho de Magallanes. Es un territorio remoto, de clima riguroso y geografía heterogénea: lagos y cordilleras, praderas y glaciares, bahías y fiordos, tierras bajas, turberas y bosques de lenga. Su condición de archipiélago, dividido por dos océanos (Pacífico y Atlántico), dos continentes (americano y antártico) y dos pertenencias nacionales (Argentina y Chile), lo convierte en un territorio atravesado por múltiples dinámicas históricas, un escenario para potencialmente forjar nuevas narrativas¹. Un espacio tensionado entre la exploración y la imaginación de los viajeros europeos que ‘inventaron la tierra del fuego’ como ‘el sur del sur’², un territorio sujeto a la violenta colonización de estancieros y buscadores de oro que arrasaron con las poblaciones nativas, un etnocidio documentado por misioneros salesianos. Más tarde sede de prisiones de máxima seguridad, hoy Tierra del Fuego sigue asociada a la imagen de tierra lejana y misteriosa, hermosa e inhóspita, una especie de lejano sur: rica en recursos, conquistada, arrasada, poblada por sucesivas olas inmigratorias.

¹ En *Geografías afectivas* analizo los particulares modos en que los documentales sobre islas articulan las dimensiones espaciales y de memoria:

Debido a su aislamiento literal las islas adquieren un carácter fabuloso en el discurso geográfico y en la imaginación cultural. Antes que locaciones para la ficción, las islas funcionan como ‘significantes flotantes’: parte de un procedimiento literario que se vale de esos espacios relativamente aislados, y de sus límites naturales, para contener diferentes narrativas y pensar lo social (...) pero también las islas son territorios reales de historias vividas y un abordaje desde las teorías espaciales contribuye a pensar cierta fenomenología del archipiélago y cuestiones de memoria e identidad de sus habitantes (Depetris Chauvin, 2019, p. 88).

² Marta Penhos (2018) analiza las presuntas descripciones objetivas de artistas y científicos que participaron en el viaje de exploración del Beagle (1826-1836) – y visibiliza el carácter de invención de estas producciones, subordinadas al contexto de lo pensable y decible. Estas representaciones van construyendo una visión del sur del sur y sus habitantes que subsume las distintas culturas indígenas bajo la común denominación de ‘fueguinos’.

En su estudio sobre los imaginarios de la extremidad en referencia al ambiente, al espacio y a la presencia humana en Tierra del Fuego, Laura Horlent, Mariano Malizia y Peter Van Aert (2020) descubren la pervivencia de figuras que, desde principios del siglo XX, nutrieron los relatos de la historia sociocultural fueguina. Focalizándonos en el cine, es sugerente que un largometraje de 1955, *La Tierra de Fuego se Apaga*, del mexicano Emilio Fernández, se refiera a la isla como un lugar inhóspito cuya población valiente enfrenta grandes adversidades como si se tratara de un *western*, género común en esos años, pero una descripción que parece sobrevivir al tiempo.

En 2014, *Al Fin del Mundo*, un documental de la argentina Franca González que transcurre en Tolhuin, vuelve a la imagen del sacrificio vinculada a la lejanía – se trata de un lugar «perdido en el extremo sur» – y a la naturaleza hostil – «el frío y el viento entran por las rendijas» ¿Cómo pensar desde el documental contemporáneo estas nociones de extremidad – por la lejanía y por las condiciones de vida – que subyacen a las imágenes? ¿Cómo ‘hacer hablar’ al territorio del presente para que se filtren las historias de colonización y etnocidio que sucedieron en el pasado? Hay un vínculo intrínseco entre las imágenes en movimiento, la aprehensión del tiempo y la experiencia de la memoria, pero el cine es también un arte *peculiarmente* espacial: sus itinerarios trazan dimensiones geográficas y perceptivas, su misma materialidad registra las huellas del tiempo y en sus ‘prácticas espaciales’ se cifran modos de vínculo con el pasado y con los otros en el presente (Depetris Chauvin, 2019, p. 10).

En este ensayo me propongo revisar algunas ideas sobre el territorio y las poblaciones de Tierra del Fuego en el cortometraje *Extremos – Viaje a Karukinka*³ (Federico Molentino & Juan Manuel Ferraro, 2015).⁴ Este documental observacional se abstiene del uso de entrevistas o de la voz

³ Karukinka es el nombre que le dieron los Selk’nam a su territorio – la Isla Grande de Tierra del Fuego – y significa ‘nuestra tierra’.

⁴ Dirección: Federico Molentino y Juan Manuel Ferraro / Guión: Federico Molentino / Fotografía: Kasty Castillo / Cámara: Kasty Castillo y Federico Molentino / Montaje: Federico Molentino / Sonido: Adriano Mantova / Música: Alejo Nobili, Eliana De Piero y Matias Flocco / Producción: Viviana De Rosa / Primerísimo Primer Plano. El cortometraje obtuvo un premio del INCAA.

en off pero, mediante la filmación calma del territorio y las performances de reinscripción del archivo etnográfico en la geografía del presente, construye una espacio-temporalidad de presencias y ausencias, donde el archivo es imagen indicial y asedio espectral. Por otro lado, su atención a la materialidad filmada habla de un ensamblaje entre agencias humanas y no humanas en la producción del espacio, un reconocimiento de la «vitalidad» de la materia (Bennett, 2010) que reintroduce en la memoria la dimensión de un «tiempo profundo» (Arias Maldonado, 2018).

La comprensión de la complejidad temporal en el documental de Molentino y Ferrero se vincula asimismo al carácter insular del espacio filmado. En *The Film Archipelago: Islands in Latin American Cinema* Antonio Gómez y Francisco-J. Hernández Adrián hablan de la construcción cinematográfica de islas como repositorios mnemotécnicos que reúnen huellas y memorias de archivo de procesos asincrónicos de desplazamiento y expropiación colonial, del exterminio, de las diásporas y de la transformación y ruina ambiental del presente. Las películas latinoamericanas sobre islas generalmente también evocan «el inconsciente fotográfico del cine etnográfico», pero en el caso de *Extremos* la «nesostalgia», la nostalgia por la isla elemental habitada a través de la experiencia cinematográfica (Gómez & Adrián, 2022, p. 23), no da la espalda a los nuevos escenarios globales. Como veremos en los siguientes apartados, la memoria de las poblaciones indígenas exterminadas en el pasado asume en *Extremos* el imperativo ético derridiano de «aprender a vivir con los espectros» (Derrida, 2012, p. 12) pero esta insistencia no anula, sin embargo, la fantasía por un futuro esperanzador.

Imaginarios del fin del mundo

La historia de Tierra del Fuego se vincula a la exploración de los viajeros europeos y a los procesos de colonización interna por parte de los estados nacionales. En el siglo XIX el canal de Panamá aún no existía y Chile necesitaba de la ruta marítima de Cabo de Hornos para comercializar con Europa. El Estrecho de Magallanes y la Isla de Tierra del Fuego poseían un valor vital inferior para Argentina por lo que el

proceso de colonización de la región comenzó primero en Chile. En 1886 Julius Popper descubrió un yacimiento aurífero e inició el exterminio de los aborígenes perseguidos en cacerías por empresarios del oro. En 1893 Mauricio Braun organiza la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, formada a partir de una concesión de tierras por parte del Estado. La colonización económica desarrolló un conjunto de asentamientos humanos, las ‘company lands’, que transformaron radicalmente el territorio de Karukinka mediante un sistema de estancias e infraestructura para la explotación de los recursos naturales de la isla.

El sometimiento de la región a ambas soberanías estatales se dirimió en 1899 mediante un tratado de límites que estableció un meridiano como línea divisoria. Durante este ‘abrazo del estrecho’ entre los presidentes Federico Errázuriz y Julio Roca este último instó a los estancieros chilenos a explotar la despoblada Patagonia Argentina. Así, ya a principios del siglo XX, ambas naciones avanzaron militarmente sobre los pueblos indígenas de Patagonia y Tierra del Fuego hasta lograr el control de un vasto territorio que, gracias al ingreso de capitales y la formación de establecimientos orientados a producir lana, carne, madera y metales transformaron la región en otro nodo extractivista dentro de la economía mundial.

La presión ejercida por el frente colonizador arrinconó a la población nativa a una porción muy reducida de lo que fuera su propio territorio. Muchos murieron por enfermedades o desadaptación durante el cautiverio. En la etapa final de este etnocidio algunos miembros de la orden salesiana realizaron registros etnográficos. Entre 1918 y 1924 el sacerdote alemán Martín Gusinde tomó casi 1000 fotografías de los selk’nam, los yámanas y los kawéskar en los archipiélagos patagónicos. También el sacerdote italiano, montañista, explorador y documentalista Alberto de Agostini dejó registro de la geografía austral y de la vida de sus habitantes. Entre 1925 y 1928 filmó a indígenas con sus atavíos tradicionales realizando tareas cotidianas y rituales.⁵ Estas imágenes fotográficas y

⁵ Según Laura Horlent (2020) los relatos de Alberto de Agostini no transformaron las imágenes que se habían difundido hasta el momento sobre Tierra del Fuego, pero los

filmicas son las únicas fuentes utilizada por los documentales fueguinos, en especial aquellos que trabajan con una mirada desde la antropología visual como *Yikwa ni Selk'nam (nosotros somos los Selk'nam)* (Christian Aylwin, 2002) o *Estrecho de Magallanes. (Des)Encuentros de dos miradas* (Hernán Dinamarca, 2003) (Maturana, 2006).

En otros documentales contemporáneos la condición ambiental y geográfica de Tierra del Fuego aparece como un elemento central en la construcción del relato del presente, pero separado de sus vínculos con el pasado. *Latitud 55° Sur* (Manuel Fernández Arroyo, 2018) rescata los testimonios de quienes se 'atreveron' a vivir en la 'tierra indómita' de la Península Mitre, al sur del archipiélago. El aislamiento geográfico-topográfico extremo⁶ se refuerza en las representaciones de una naturaleza salvaje asociada a la extremidad del clima pero, en otros documentales, a la imagen del aislamiento se le suma el desamparo social y el reclamo por la presencia del Estado en la región. En *Puerto Almanza* (Juan Pablo Lattanzi y Maayan Feldman, Argentina, 2020) se describe la soledad de ese paraje ubicado al borde del Beagle en donde los pobladores entrevistados reclaman que el Estado construya una escuela. *Perros del fin del mundo* (Juan Dickinson, 2018) denuncia el fenómeno de las mascotas abandonadas por los emigrantes que, libradas a su suerte, recuperan su estado salvaje y ponen en riesgo a la población.

En contraposición a estas películas, *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015) aún, en cierta medida, una exploración del espacio y del territorio fueguino del presente con una reflexión sobre procesos de colonización y exterminio del pasado. El documental utiliza el archivo etnográfico de

mismos elementos – el clima, el peligro, el salvajismo, la lejanía – aparecían con una carga valorativa más positiva asociados a la expansión vital del individuo. Marisol Palma (2013) aborda el acervo fotográfico de Martin Gusinde (1919-1924), cómo este rescató para la memoria la vida de etnias al borde de la extinción, pero también cómo las fotografías de los cuerpos indígenas pintados fueron luego, en algunos casos, utilizadas de modo superficial, como clichés de la identidad.

⁶ El aislamiento se puede entender en su condición de doble insularidad: hacia afuera, por el 'mar circundante', y hacia adentro, por la 'cordillera' que aísla la zona sur de la zona norte de la isla.

Martín Gusinde sobre los indígenas ‘nómadas del mar’ y la voz en off del propio Guzmán nos explica que hacia fines del siglo XIX los misioneros y los colonos llegaron para eclipsar su mundo: «replegados a la remota isla Dawson, los pueblos nativos fueron diezmados por enfermedades o exterminados por los ‘cazadores de indios’» (Depetris Chauvin, 2019, p. 194). *El botón de nácar* realiza diversas operaciones para comunicar el pasado y el presente. En primer lugar, Guzmán encuentra a algunos de los sobrevivientes de esos pueblos y los hace aparecer ante las cámaras, ya ancianos, en entrevistas en las que reconstruyen su experiencia pasada de la geografía marítima;⁷ y por otro lado, toma la figura de Jemmy Button⁸ y la somete a una operación de hibridación temporal que le sirve para imaginar, a partir de este indígena, el pasado-presente de las figuras del exilio y la desaparición (Depetris Chauvin, 2010, p. 196).

Extremos – Viaje a Karukinka carece, en cambio, de una voz en off y de entrevistas, y construye una narrativa mediante el montaje de espacios o tiempos opuestos. Ya desde sus primeros fragmentos, este cortometraje de 27 minutos de duración abordará la idea de ‘extremidad’ no necesariamente vinculada al aislamiento o al clima sino en términos de la existencia de otras oposiciones. Enfocándose sobre todo en la cotidianidad de la ciudad de Ushuaia,⁹ la película funda Tierra del Fuego

⁷ Si bien la performance espacial realizada por Guzmán abre nuevos sentidos y le permite al espectador vivir vicariamente una geografía, su serie de retratos vivos vuelve a inscribir la subjetividad indígena en prácticas objetivadoras y desagenciadoras. Para un uso alternativo del archivo etnográfico y la entrevista a los indígenas sobrevivientes en el presente puede considerarse el documental *La última buella* (2001) de la chilena Paola Castillo.

⁸ Adolescente yámana llevado por Fitz Roy, capitán del *Beagle*, a Gran Bretaña para su ‘occidentalización’.

⁹ La ciudad de Ushuaia, actual capital de la provincia de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur de Argentina fue fundada en 1884. En 1896 se creó la Colonia Penal, una cárcel de extrema seguridad adonde fueron enviados hombres de todo el país. Como geopolíticamente era necesario poblar rápidamente las zonas alejadas e inhóspitas del sur, las construcciones de la primera década de la ciudad, entre 1884 y 1894, se basaron en la necesidad de alojar a una heterogénea población, originando un conjunto de viviendas sin las condiciones elementales para vivir en un clima tan extremo. Marcas de esa precariedad inicial se perciben aún en las imágenes de las viviendas contemporáneas registradas en el documental *Extremos*.

como una tierra de las antípodas. Los planos registran la presencia de hombres y mujeres de hoy mostrando, pero no explicando, diversas facetas de la actividad económica de la isla: los cruceros, el puerto, la industria electrónica, la producción maderera, las ruinas de antiguos barcos o edificios. Un paneo desde el interior de un barco encallado inicia la película de manera calma, se percibe el paso del tiempo en los metales oxidados, a través de las ventanas vemos el mar y el siguiente plano nos devuelve el interior de otro barco, un crucero moderno que se moviliza en sentido contrario llegando a la ciudad con los turistas en su interior, en espera, como flotando en el tiempo (Figuras 1 & 2). Ushuaia es ahora una ciudad turística, de polaridades de espacios y sujetos. Los planos reproducen algunas imágenes propias de una bella postal – la isla del faro con su colonia de pingüinos que parecen estar ahí para recibir a los turistas – pero luego un lento plano fijo testimonia morosamente el acercamiento del crucero al puerto desde una calle lateral con edificaciones no elegantes, numerosos cables de electricidad que cruzan de un lado a otro y ‘ensucian’ la imagen, generando cierto feísmo: una estética de la precariedad de lo cotidiano (Figuras 3 & 4).

En un contexto de globalización y permanentes cambios tecnológicos y materiales, *Extremos* reflexiona sobre la convivencia de las máquinas y la naturaleza. Hay un juego también entre la quietud y el movimiento que genera una atmósfera por momentos onírica. El ‘progreso’ que avanza y descarta también fusiona y transforma: no anula las dimensiones de la ‘quietud’, ni hace desaparecer completamente la ‘materia’ o los ‘restos’. El documental trabaja con un ritmo de zonas de «turbulencia y flujo»¹⁰ – música electrónica suave y aceleraciones rítmicas, tomas reposadas y secuencias en *time lapse* – y presenta distintos niveles de visibilidad, estableciendo oposiciones por el montaje alternado, pero también mediante fundidos que crean una narrativa de capas que conviven. Asimismo, los

¹⁰ En *Turbulence and Flow in Film* (2008), Yvette Bíró plantea que la velocidad, la aceleración, el retraso, el diseño rítmico, el modo en que respiran las secuencias es fundamental para la intensidad dramática de una película y para generar una atmósfera y un sentido de temporalidad y espacialidad.

paisajes y la ciudad componen la superficie para proyectar imágenes de archivo de comunidades indígenas, haciendo que el pasado y el presente convivan en un mismo tiempo narrativo. Las fotografías y filmaciones antiguas son de los pueblos originarios de la isla, pero no nos dicen cuáles, acaso testimoniando su exterminio.¹¹



FIGURAS 1,2, 3 & 4. Fotogramas de *Extremos* (2015)¹²

Tiempo archivado: Palimpsesto y memoria

En la antigüedad un ‘palimpsesto’ era un pergamino que se borraba para dar espacio a una nueva escritura, aunque el soporte siempre con-

¹¹ Solo en los créditos finales se cita el uso de material filmico y fotográfico del archivo del Museo del Fin del Mundo de Ushuaia, de metraje del documental *Patagonia* del padre salesiano Alberto Agostini y de cantos de Lola Kiepja, pero no se explicita que las imágenes fotográficas corresponden al acervo del sacerdote Martín Gusinde y que los cantos de la chamana selk’nam fueron grabados por la antropóloga norteamericana Anne Chapman en 1964, dos años antes del fallecimiento de Kiepja.

¹² Todos los fotogramas utilizados en este capítulo pertenecen al film *Extremos – Viaje a Karukinka* (*Extremes – Expedition to Karukinka*), un documental argentino de Federico Molentino y Juan Manuel Ferraro estrenado en 2015.

servaba huellas de la escritura originaria. Un escrito que se sobrescribe sobre otros y que, en ese acto de escritura, se traslapa, hace que las nuevas marcas cambien el sentido de las anteriores y se produzca una suerte de dialogo entre ellas, motivo por el cual los estudios urbanos han recurrido a la metáfora del palimpsesto para hablar del territorio de la ciudad como un pergamino en el cual constantemente se re-escribe una historia, es decir, como un depósito de historias representadas por capas a la que se le añadirán otras sucesivamente (Corboz, 2015). Pero la semiótica propia del entramado urbano se multiplica en sus ramificaciones fílmicas: como plantea Iván Villarnea Álvarez, el estudio del cine es una «tecnología de lugar» (2015, p. 19) que multiplica la interrelación entre los signos cuando las materialidades fílmicas se funden unas sobre otras.

Una de las formas del palimpsesto visual en el cine que Villarnea Álvarez destaca en su análisis de documentales urbanos es aquella en la que dos imágenes tomadas desde la misma posición de cámara en diferentes momentos permanecen superpuestas durante unos segundos, creando así una tercera imagen que revela los principales cambios en un lugar determinado a lo largo del tiempo (2015, p. 64).¹³ El plano sobre el que aparecerá el título de la película utiliza esta técnica con más de una imagen del mismo espacio superpuesta en el tiempo. Contrariamente a la fijeza de la imagen de la postal, el plano de una calle del centro de la ciudad que deja ver personas transitando, detenidas mirando una publicidad o una vidriera, autos, un vendedor ambulante o un malabarista haciendo su labor por monedas en una esquina (Figura 5) habla de la densidad y complejidad de la cotidianidad de los hombres y mujeres que habitan la ciudad de Ushuaia hoy. Otro palimpsesto disuelve espacios y tiempos en un mismo plano que se inicia con el stencil de la figura de una madre indígena y su hijo en un muro de la ciudad y que luego se

¹³ Según Iván Villarnea, «teniendo en cuenta que este registro también incluiría los significados sociohistóricos y las experiencias subjetivas asociadas a un paisaje determinado, estas películas recuperarán los mapas cognitivos del pasado para explicar la relación de los individuos y las comunidades con el entorno construido a lo largo del tiempo. De hecho, las películas de paisajes ofrecen, en el mejor de los casos, la posibilidad de viajar en el tiempo a través del espacio» (2015, p. 40, traducción propia).

funde con un paisaje natural, el pico de una montaña y las nubes que se mueven lentamente (Figura 6).

En toda su extensión *Extremos* es un palimpsesto fílmico en el que conviven varios materiales: imágenes de archivo, tomas de escenarios urbanos y naturales, espacios abiertos y cerrados y escenas que parecen replicar de manera sutil algún ritual originario. El corto reflexiona sobre el contraste entre el presente y pasado de la región, evocando a los pueblos selknam y yamana a través de imágenes de archivo fílmico del documental del padre salesiano Alberto de Agostini, fotografías – o fragmentos de esas fotografías utilizadas como efecto lumínico – del acervo del sacerdote Martín Gusinde, cantos de la chamana Lola Kiepja y una cámara silenciosa atenta a las dinámicas y materialidades de los espacios de hoy transformados y en transformación.

En varias secuencias, mediante la técnica del *video mapping*, la película proyecta imágenes en movimiento de indígenas selknam y yamanas en diferentes espacios urbanos, al mismo tiempo que la cámara capta las acciones que suceden junto a dicha proyección. Fragmentos del material fílmico del archivo etnográfico aparecen sobre una pared de chapa en la vía pública mientras alguien camina y se dispone a cruzar la vereda, otra imagen se superpone a una caja de cartón inmensa en el interior de una fábrica en donde empleados parecen ensamblar televisores (Figuras 7 & 8). Las imágenes juegan al encuentro de opuestos: el archivo en blanco y negro de indígenas, originalmente registrados en soporte fílmico, generalmente de perfil mientras realizan sus ritos o sus actividades cotidianas, se proyecta de frente sobre los nuevos espacios del progreso registrados en color y en digital. Así, cazadores de arco y hechiceros conviven ‘fílmicamente’ sobre containers, torres de luz y paisajes urbanos y hacen confluír la actualidad del hombre occidental en Tierra del Fuego con los vestigios de los Selk’nam, cuya última representante, Ángela Loij, falleció en 1974.

Jamie Baron propone entender la apropiación del archivo en el cine desde la perspectiva de la recepción. Para que un archivo sea entendido como tal, el espectador debe ser consciente de una distancia temporal entre el entonces del archivo y el ahora del presente de la película,

que conlleva habitualmente una disparidad entre la intención inicial y la que presenta en su nueva ubicación (2014, pp. 28-29). Así el archivo produce un «efecto», pero también genera un «afecto de archivo» ligado a la sensación de ese tiempo desaparecido que genera la propia disparidad temporal. Un afecto que si indaga en la huella indexical del pasado también rechaza una noción simple de acceso al significado histórico (Baron, 2014, p. 110).¹⁴



FIGURAS 5, 6, 7 & 8. Fotogramas de *Extremos* (2015)

Esta preminencia de escenarios donde confluyen pasado y presente, ritual originario y conductas contemporáneas, supone extraer imágenes de un archivo en el cual son fuentes históricas de un pasado real, en un

¹⁴ En los últimos años, la técnica del *video mapping* – proyección de imágenes fijas o videos en superficies 3D como edificios u objetos – ha sido utilizada en proyectos de patrimonio cultural apuntando a modalidades interactivas: se busca exhibir imágenes y sonidos discrepantes sobre los muros ‘reales’ de las áreas de circulación urbana esperando generar un impacto en los transeúntes. Este efecto dialógico no se presenta en *Extremos* en el nivel diegético: los habitantes de Ushuaia no perciben – o no reaccionan – a las imágenes proyectadas y a la disyunción espacio temporal. «El efecto y afecto de archivo», estudiado por Jamie Baron, es algo que sólo percibimos los espectadores de la película.

gesto que paradójicamente acentúa esa pérdida. Sin embargo, el *mapping* en sí, al proyectar esas imágenes en espacios que son grabados por la cámara en el presente, produce una fusión, combina tiempos y espacios y recrea un mundo en el cual la coexistencia de seres humanos de diferentes tiempos y lugares remarca la ausencia – lo perdido – y se centra, al mismo tiempo, en la vitalidad de los restos, los espectros, las imágenes latentes, los ecos y su capacidad de interferir en el presente. En *Ante el tiempo* (2011), Georges Didi-Huberman insistirá en la espectralidad histórica de la imagen: la supervivencia de expresiones gestuales como huella, documento e inscripción histórica sobre la que desarrollar una reconstrucción antropológica. La inmaterialidad – o espectralidad – de la memoria es también la condición efímera intrínseca a la imagen en movimiento, pero el documental puede operar diferentes lógicas de archivos al apropiarse de las imágenes como artificios cristalizados del pasado o al movilizar esas imágenes de archivo en una experiencia de reterritorialización de la imagen. En *Extremos* esa reconstrucción antropológica, en la que Didi-Huberman insiste, se realiza por medio de un montaje que reubica las imágenes en una temporalidad que no rehúye posibles nuevas asociaciones. La música original del documental compuesta por Alejo Nobili trabaja sobre sonidos industriales mezclados con cantos tradicionales indígena que sugieren que lo que sucede en el presente – como la quema de desperdicios de la industria maderera – puede atraer una pregnancia ritual del pasado.

Las imágenes aparecen y *sobreviven* atravesadas por el pathos que subyace bajo el espacio-tiempo de la memoria. Ese tiempo de supervivencias supone que el presente se teje a partir de múltiples pasados y la película, como la memoria, reconstruye una ‘ciudad fantasma’ porque el archivo es un reservorio, o una promesa, de sentidos confusos y de sensaciones; un territorio que se reterritorializa en el espacio de la película y en el propio espacio geográfico registrado. Ese mismo espacio puede también pensarse como ‘archivo’ – o como palimpsesto – considerando que Lara Espindola estudia las formas urbanas de la ciudad de Ushuaia buscando las huellas de «las formas de ocupación del pasado en el presente» (2018, p. 5). Según esta autora, la repartición y división del territorio Selk´nam

estaba basada en la creencia en los cuatro cielos. La forma territorial guardaba un vínculo con el orden universal y seguía ejes astronómicos: los Selk´nam ubicaban bajo las estrellas los puntos cardinales para luego trasladarlos al suelo y a su propio cuerpo, como atestigua la práctica de pintar sus cuerpos, dándole así forma a sus asentamientos, y algo de esa memoria territorial pervive en el trazado urbano de hoy. Es quizás porque el mapa celeste astral servía para constituir la forma del territorio que, entonces, *Extremos* vuelve una y otra vez, a lo largo de su desarrollo, a tomas del cielo en donde adivinamos estrellas y constelaciones.

Narración visual y tiempo profundo

Reflexionando sobre el uso del testimonio en los modos del documental, Kim Munro propone «descentrar» al sujeto que habla y que en base al carácter «indicial» y «auténtico» de su discurso construiría una realidad. Se trataría de no descansar tan sólo en lo «dicho» sino también en lo «mostrado» y abrir el documental hacia el registro y la escucha del paisaje ambiente como elementos pro-fílmicos, que transmiten experiencias más allá de lo lingüístico (Munro, 2017, p. 17). Rescatando el concepto de «materia vibrante», acuñado por Bennett (2010), Munro propone una «redistribución de lo sensible» que al darle agencia a la «materia muda» desaloje las estructuras convencionales del discurso documental.

Sólo con imágenes, con una música inquietante de fondo, ninguna voz en off, montaje reposado, con fundidos y algunos fragmentos en cámara rápida, *Extremos* apuesta a la potencia expresiva y sensible del registro observacional. Sus escenas vinculadas al comercio internacional, el puerto, el turismo, la producción maderera, la industria electrónica, los caminos, los barcos encallados, la prisión, los bosques quemados, los arroyos, las ruinas oxidadas, las viviendas precarias, sirven no sólo para establecer un contrapunto contemplativo entre las dinámicas de la modernización y la ruina producto del progreso y el desarrollo global, sino que también funcionan como pequeñas escenas de ese gran misterio que es el espacio y sus temporalidades aparentemente mudas.

Si el Antropoceno designa la época geológica que resulta de la disrupción humana de los sistemas planetarios, representa también la inesperada convergencia del tiempo social y el tiempo geológico. El «tiempo profundo», término desarrollado en el siglo XVIII por el geólogo escocés James Hutton para referirse al tiempo no humano, es decir, al fenómeno del tiempo desde la perspectiva del planeta, influyó en la teoría de la selección natural – Darwin se familiarizó con el concepto durante su viaje a bordo del Beagle. Aunque quizá la idea no haya sido aún culturalmente asimilada, las teorías del tiempo profundo y la evolución vienen a confirmar que el ser humano es un epifenómeno planetario y no la cúspide de un progreso teleológico (Arias Maldonado, 2018).¹⁵

Los seres humanos medimos el tiempo de acuerdo a los ciclos perceptibles de la naturaleza, las convenciones sociales y herramientas como el reloj o el calendario. Pero la tierra lleva escrita su historia y la continúa escribiendo al ritmo de un tiempo profundo. ¿Cómo concebir la inmensidad de ese tiempo? ¿Cómo se leen los espacios desde esa perspectiva? ¿Cómo pensar los ríos y los bosques? ¿Cuál es la huella que dejaremos los seres humanos en la capa terrestre? ¿Se puede caminar hacia el pasado en una película? En algunos momentos *Extremos* parece imaginar el tiempo profundo – no sólo histórico humano – en la materialidad filmada pero lo hibridiza con otras temporalidades históricas o imaginarias. Las cicatrices del extractivismo son reconocibles en el espacio de un modo que señalan su vínculo tanto con otra temporalidad natural de largo alcance como con una temporalidad humana anterior al presente. En una secuencia el documental registra la tala de árboles y la producción de madera. Un hombre dirige la maquina que corta la madera y un plano detalle se detiene en el perfil de un tronco y el aserrín que flota en el aire: las marcas de la actividad económica que transforma y explota la naturaleza

¹⁵ La edad de la Tierra es de unos 4.470 millones de años, una extensión temporal de una magnitud a la que no estamos acostumbrados:

La comprensión intelectual, abstracta, del tiempo profundo es sencilla: sé cuántos ceros hay que poner. Interiorizarlo emocionalmente constituye un asunto distinto. El tiempo profundo... nos es tan ajeno que solo podemos comprenderlo como metáfora (Stephen Gould citado en Arias Maldonado, 2018, p. 92)

y las marcas temporales de la tierra en los anillos interiores del árbol (Figura 9). Le siguen planos de bosques y arroyos, al final de la secuencia nos detenemos en un sector del aserradero donde van a parar los desperdicios de la actividad: el aserrín y los restos de madera se consumen en una gran fogata, cuidadosamente enmarcada por la cámara, la banda sonora funde los sonidos de la música electrónica con un fragmento rítmico de percusión que nos lleva a imaginar ese fuego – entre otros que irán apareciendo en otras escenas de la película – como un regreso de las fogatas originarias de los nativos de Tierra del Fuego (Figura 10).

Katrina Schlunke argumenta que la memoria es una especie de «efecto» producido a través de y con el orden de lo material, antes que un mero producto de una conciencia centrada en lo humano (2013, pp. 253-254). Algunas imágenes de la materia inerte, natural, de la actividad extractivista generan esas sensaciones de memoria. Los bosques talados, lo que queda de ellos luego del paso de la industria maderera, parecen cementerios (Figura 11). Esto nos lleva a preguntarnos, al igual que Georges Didi-Huberman en *Cortezas* (2014), sobre cómo «mirar los árboles como se interroga a los testigos muertos». Ese cementerio natural de árboles, en relación a las otras imágenes que moviliza *Extremos*, señala al mismo tiempo una supervivencia de las imágenes – la arqueología benjaminiana que le interesa a Didi-Huberman – pero también cierta admiración por la perseverancia de lo natural, una intención de cuidado por el mundo que habitamos que encuentra resonancia en las preocupaciones de los estudios sobre el Antropoceno.¹⁶

En línea con el rechazo a la teleología humanista de los nuevos materialismos y en sintonía con las críticas al extractivismo, Jussi Parikka

¹⁶ Una exploración sobre el tiempo profundo y un retrato intensivo de Tierra del Fuego desde una perspectiva atenta a los nuevos materialismos se encuentra en los trabajos en proceso de la chilena Tiziana Panizza. Tanto *Mécanica Sur* como *Bosque/Hèrrtschisk* practican el espacio a partir de experiencias táctiles y afectivas. Su mirada del bosque, filmado en Super 8 y con una banda sonora electrónica que nos sitúa en una especie de trance, construye ese espacio como un lugar mágico para una exploración vertical del tiempo, en donde la cámara registra fragmentos de un nuevo ensamblaje, que antes que imitar el devenir del tiempo, construye uno nuevo. Los trabajos de Panizza sobre Tierra del Fuego pueden verse en su canal oficial de vimeo.

propone una mirada geocentrada e inorgánica que permita atender a los desafíos del Antropoceno desde una teoría de los medios. La materialidad de los medios no se limita a cuestiones económicas o técnicas, sino que está íntimamente conectada con la naturaleza. *Una geología de los medios* (Parikka, 2021) excava en los estratos temporales de la materialidad medial: la historia de la Tierra, sus metales, su química y sus minerales, elementos que constituyen el sustento de los medios digitales y le confieren al entorno técnico su condición geológica. La materialidad de las tecnologías de la información supone una ecología de relaciones: las industrias no solo recurren a diversos fabricantes de todo el mundo para entregar piezas individuales¹⁷ sino que el Sur provee los minerales que dan vida a los circuitos, microprocesadores y baterías de la maquina digital. El extractivismo digital sostiene el capitalismo contemporáneo renovando articulaciones coloniales.

Extremos filma algunos escenarios en tensión entre las ecologías del capitalismo y las de la Tierra marcados por la multitemporalidad y la multiespacialidad, por flujos de descomposición y renovación, por variaciones lentas y sobresaltos repentinos que son enfatizados rítmicamente por medio del montaje de fundidos encadenados y del *time lapse*. En una de las fábricas, una secuencia registra de manera acelerada el trabajo en la cadena de montaje: las obreras ensamblan las plaquetas de circuitos electrónicos mientras la banda sonora reproduce la percusión y el canto de la chamana Lola Kiepja, hasta que un plano detalle se detiene en una máquina que dobla piezas de cobre para ser utilizadas en los equipos de aire acondicionado (Figura 12).

En el inicio del documental, la cámara muestra un barco encallado: la textura del metal oxidado y una grieta parecen referir a un accidente natural, como si el material metálico replicara la geografía del archi-

¹⁷ En Tierra del Fuego se fabrican diez millones de productos electrónicos al año, entre celulares, televisores y sistemas de aire acondicionado. Muchos de los componentes para estos aparatos electrónicos provienen de distintos países y se terminan de fabricar en establecimientos de Ushuaia. El régimen promocional que favorece a estos fabricantes vence en 2023 pero el gobierno argentino está considerando renovarlo para seguir impulsando el desarrollo económico de la región.

piélago austral (Figura 13), sugiriendo una conexión entre el espacio natural primordial y la ecología medial e industrial contemporánea. En el puerto, secuencias en *time lapse* reconstruyen la febril actividad de desembarco de las materias primas para la industria y terminan en un plano calmo donde los containers para el comercio internacional configuran una especie de isla (Figura 14). Considerar las conexiones de los cuerpos humanos en los entornos orgánicos e inorgánicos lleva a Jussi Parikka de la geología a la astronomía: en varios planos, *Extremos* se detiene en el cielo, las estrellas y las constelaciones pero, como veremos en la siguiente sección, esto no solo se relaciona con una dinámica del tiempo profundo sino que busca traer la cultura indígena al presente.



FIGURAS 9, 10, 11, 12, 13 & 14. Fotogramas de *Extremos* (2015)

Territorios de espera: de luciérnagas y espectros

En *Mal de archivo*, Jacques Derrida afirma que «la estructura del archivo es espectral», y que a través de este «el espectro sigue hablando» (1997, p. 84). Como volviendo a la imagen dialéctica de Walter Benjamin, Derrida insiste en la heterogeneidad inaugurada en el tiempo del espectro: los espectros pueden ser evocados, pero su singularidad reside en que irrumpen, desprevenidamente, sin ser llamados, y muchas veces sin siquiera ser reconocidos conscientemente. Viajan y merodean en la trama del pasado, del presente y del devenir. Asimismo, a diferencia del fantasma, el espectro invita a un vínculo con la visibilidad y la visión, porque lo vemos y él nos

mira, nos interpela. Cuando los cuerpos se convierten en espectros, estos no llegan por primera vez, sino que siempre están volviendo (Derrida, 2012, p. 12) pero esos eternos retornos son diferenciales en su capacidad de producir nuevos significados que muchas veces se revelan opacos. Un mundo distinto irrumpe y desgarrar el horizonte habitual de nuestras percepciones; una insistencia en la materialidad y en la espectralidad, del archivo y del cine, que nos lleva a preguntarnos no sólo por lo que vemos sino por lo que nos mira porque, en su apropiación segunda, el documental moviliza el archivo en el presente de la filmación, poniendo en escena cuerpos y temporalidades otras que participan de un nuevo «reparto de lo sensible» (Rancière, 2002).

En algunos breves instantes de *Extremos* las imágenes de los indígenas movilizadas mediante la técnica del *video mapping* apuntan a su carácter de espectros y de sobrevivencias intempestivas como las de las luciérnagas. En una escena clave dentro de la colonia penal, hoy abandonada, vemos imágenes del archivo de Alberto de Agostini: indígenas de perfil, realizando tareas cotidianas, peinándose, organizando un fuego. En el pasillo de la cárcel el fuego prendido en una salamandra y, por primera vez, en la banda sonora aparece la voz del canto indígena. En el siguiente plano una fotografía de un indígena con la cara pintada que proviene del acervo de Martín Gusinde. A diferencia de las imágenes del archivo fílmico, en este retrato el indígena no está de perfil, sino que posa de frente y nos mira directamente: como un espectro que adviene, las texturas de su piel y de los dibujos de su rostro se superimprimen con las grietas de la pared ruinosa de la cárcel superponiendo materialidades y tiempos, acentuados en el sonido por el registro sonoro del archivo etnográfico (Figura 15).

¿En qué espacios y tiempos habita este espectro? ¿Qué impresiones, sentidos y sensaciones, deja en el presente? Según Diego Jarak y Mariana Giordano, en las imágenes y relatos de los exploradores europeos los nuevos territorios americanos aparecían configurados como «espacios de espera», lugares divididos entre la atracción al pasado, al presente y al futuro; la tradición y la modernidad; la apertura y el confinamiento y la movilidad e inmovilidad (2016, p. 30). La fotografía que Gusinde tomó de ese indígena con el rostro pintado cifraría visualmente algo de esa

tensión de la espera al quedar congelada en el tiempo ante la llegada de la modernidad, como sugiriendo que su mundo sería prontamente transformado, o más bien arrasado, por el «progreso» aunque todavía la imagen muestra las marcas de ese «pasado salvaje» o, más bien, de un saber otro (Jarak & Giordano, 2016, p. 24). Pero la imagen no es sólo un documento sino un signo de temporalidad que produce «una historicidad anacrónica y una significación sintomática» (Didi-Huberman, 2011, p. 124). El síntoma de la espera, entre la demora y la expectación, parece sobrevivir en un perro que al inicio del documental observa la llegada del barco, en los numerosos planos de los turistas mirando por la ventana, aguardando en sus camarotes, en los ancianos, jóvenes y niños que también miran por las ventanas de sus viviendas precarias construidas mediante el reciclado y collage de materiales dejados por otros pobladores (Figuras 16, 17 & 18).



FIGURA 15. Fotograma de *Extremos* (2015)



FIGURAS 16, 17 & 18. Fotograma de *Extremos* (2015)

En *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), Didi-Huberman habla del poder iluminador de las imágenes como artefactos capaces de pensar: «el espacio – aunque sea intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado – de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los pese a todo» (p. 31). Aún en su crisis, la experiencia, los pueblos, las palabras, las imágenes que la encarnan se filtra por debajo y es todavía capaz de producir apariciones desde su ocaso. La imagen de la luciérnaga se relaciona al motivo de la intermitencia y al carácter discontinuo y revuelto de la imagen dialéctica benjaminiana, a su «luz palpitante, pasajera, frágil» (p. 38). En algunas escenas de *Extremos*, en el comienzo y en el final, la cámara se detiene en el cielo y en las estrellas, vemos las constelaciones que fueron tan importantes para los indígenas para organizar su mundo, su territorio, sus actividades, puntos y líneas que incluso dibujaron en sus cuerpos. Como si fueran fragmentos de las fotografías que Gusinde tomó de los cuerpos pintados de los indígenas, las imágenes de esos puntos y líneas agrandados se proyectan de manera intempestiva y palpitante sobre los edificios de hoy, sobre un poste de luz, sobre el mástil de un barco. Como luciérnagas, que en su presencia hacen visible el tiempo, las luces intermitentes señalan la aparición de la historia en ese destello que se acompaña de sonido ominoso en la banda sonora: efectos visuales y sonoros de interferencias eléctricas, fallas del sistema, un pasado que no pasa y habita el presente.

De esta manera, *Extremos* vuelve a extraer fragmentos del pasado para proyectarse en un pasado-presente, entre el suspenso y la dislocación. Los ritmos del montaje instalan la temporalidad impura de las hibridaciones y rescatan la potencia espectral de la imagen para pensar los espesores del presente poblado de temporalidades no reconciliadas. En este sentido, el palimpsesto y la memoria en este documental no refieren sólo a una relación con el pasado sino a un estado del ahora. Más que la reconstrucción, es una expansión de la experiencia que asume también una temporalidad del largo plazo, y que nos permite reconocer tanto a los pueblos originarios, como la memoria inscrita en la materia, en los metales, la tierra y el cielo del archipiélago, que

nos cuentan una historia no cronológica y sin relación con la idea de progreso lineal pero que, como la espera, tampoco cancela el futuro.

Referências bibliográficas

- Arias Maldonado, M. (2018). *Antropoceno: La política en la era humana*. Barcelona: Taurus.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bíró, Y. (2008). *Turbulence and Flow in Film: The Rhythmic Design*. Bloomington: Indiana UP.
- Corboz, A. (2015). *Orden disperso. Ensayos sobre arte, método, ciudad y territorio*. Bernal: Universidad Nacional del Quilmes.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2007)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta: Madrid.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Espindola Gerhardt, L. (2018). Palimpsesto De Karukinka. Tras Las Huellas De La Forma Urbana En La Isla Grande De Tierra Del Fuego, Argentina-Chile. *Identidades: Territorio, Cultura, Patrimonio*, 7, 1-22.
- Gómez, A. & Adrián, F. (2022). *The Film Archipelago: Islands in Latin American Cinema*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- Horlent, L., Malizia, M. & Van Aert, P. (2020). Tierra del Fuego: imaginarios sobre la extremidad en el sur de América Latina entre los siglos XVIII y XX. *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 7 (12), 79-103.

- Jarak, D. & Giordano, M. (2016). Visualising waiting territories: the case of Louis de Boccard. En Vidal, L. & Musset, A. (ed.), *Waiting Territories in the Americas. Life in the Intervals of Migration and Urban Transit* (307-333). Cambridge, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Maturana, F. (2006). El Documental Fueguino Chileno en el Siglo XXI. Una Mirada desde la Antropología Visual. *Magallania*, 34 (1), 59-75.
- Munro, K. (2017). Rethinking first-person testimony through a vitalist account of documentary participation. *Frames Cinema Journal*, 12, 1-15.
- Palma Behnke, M. (2013). *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924): La imagen material y receptiva*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Penhos, M. (2018). *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*. Buenos Aires, Ampersand.
- Prysthon, Angela (2019). Paisajes soñados: imaginación geográfica y deriva melancólica en Jauja. En Depetris Chauvin, I. & Urzúa Opazo, M. (eds.), *Más allá de la naturaleza prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea* (81-100). Santiago de Chile, Editorial Alberto Hurtado.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Schlunke, K. (2013). Memory and materiality. *Memory Studies*, 6 (3), 253-261.
- Villarmea Álvarez, I. (2015). *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. New York & London: Wallflower Press.
- Zgaib, I. (2022). Nacidas en llamas. Materialidades, cuerpos y espacios soñados en *Las hijas del fuego y Sol Alegría*. *Imagofagia*, en prensa.

Filmografía

- Al fin del mundo* (Franca González, Argentina, 2014)
- Bosque bērrtschiske* (Tiziana Panizza, Chile, 2019)
- El botón de nácar* (Patricio Guzmán, Chile, 2015),
- Estrecho de Magallanes. (Des)Encuentros de dos miradas* (Hernán Dinamarca, Chile, 2003)

Extremos, viaje a karukinka (Federico Molentino, Juan Manuel Ferraro, Argentina, 2015)

Jauja (Lisandro Alonso, Argentina, 2014)

La isla de los pájaros sombra (Tiziana Panizza, Chile, 2017)

La última huella (Paola Castillo, Chile, 2001)

Las hijas del fuego (Albertina Carri, Argentina, 2016)

Latitud 55° Sur (Manuel Fernández Arroyo, Argentina, 2018)

Liverpool (Lisandro Alonso, Argentina, 2008)

Mecánica Sur (Tiziana Panizza, Chile, en producción)

Perros del fin del mundo (Juan Dickinson, Argentina, 2018)

Puerto Almanza (Juan Pablo Lattanzi y Maya Feldman, Argentina, 2020)

Yikwa ni Selk'nam (nosotros somos los Selk'nam) (Christian Aylwin, Chile, 2002)

**RECONQUISTANDO LA MEMORIA. SOBRE LAS
COMPLEJAS RELACIONES ENTRE LOS FONDOS
CINEMATOGRAFICOS EUROPEOS Y LAS PELICULAS
HISTÓRICAS LATINOAMERICANAS**

Bolesław Raciński
Uniwersytet Warszawski
b.racieski@uw.edu.pl

RESUMO: Neste estudo, concentro-me na evolução da forma e do conteúdo de filmes latino-americanos financiados pela Europa, especificamente na mudança para formas experimentais que negociam influências e expectativas estrangeiras. Em nenhum lugar isso é mais evidente do que nos filmes de ficção que retratam a história e a memória colonial latino-americana, como *Rey* (Niles Atallah, 2017), *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014), *Zama* (Lucrecia Martel, 2017) e *Blanco en blanco* (Théo Court, 2019). Ao empregar estratégias formais derivadas do cinema de arte e da mídia experimental, esses filmes criam novos meios cinematográficos para reformular as narrativas oficiais da história. Além disso, dão espaço para uma visão subjetiva sobre o passado de um determinado país, mediada pela memória coletiva. Apesar de contarem com o apoio de fundos cinematográficos europeus (como Hubert Bals Fund, World Cinema Fund), os cineastas latino-americanos apresentam sua própria perspectiva que muitas vezes contradiz as suposições europeias e dá origem a uma nova linguagem cinematográfica genuína, focada mais em uma reformulação pessoal da memória coletiva do que na recriação de discursos populares.

Palavras-Chave: Fundos Cinematográficos Europeus, Estudos da Memória, América Latina, Representação, História Colonial.

ABSTRACT: In this study, I focus on the evolution of form and content of Europe-funded Latin American films, specifically the shift towards experimental forms that negotiate foreign influences and expectations. Nowhere is this more evident than in the fiction films depicting Latin American colonial history and memory, such as *Rey*

(Niles Atallah, 2017), *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014), *Zama* (Lucrecia Martel, 2017) and *Blanco en blanco* (Théo Court, 2019). By employing formal strategies derived from art cinema and experimental media, these films create novel cinematic means in order to recast the official narratives of history. Moreover, they give space for a subjective view on a given country's past, mediated through the collective memory. While utilising the help of European film funds (such as Hubert Bals Fund, World Cinema Fund), Latin American filmmakers nevertheless present their own perspective that often contradicts European assumptions, and gives rise to a genuine new cinematic language, focused more on a personal reworking of collective memory than recreating popular discourses.

Keywords: European film funds, memory studies, Latin America, representation, colonial history

RESUMEN: En este estudio, me centro en la evolución de la forma y la trama de las películas latinoamericanas financiadas por Europa, específicamente en el cambio hacia formas experimentales que negocian las influencias y expectativas extranjeras. El más evidente es aquel cambio en las películas de ficción que retratan la historia y la memoria colonial latinoamericana, como por ejemplo *Rey* (Niles Atallah, 2017), *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014), *Zama* (Lucrecia Martel, 2017) y *Blanco en blanco* (Théo Court, 2019). Al emplear estrategias formales derivadas del cine de arte y los medios experimentales, estas películas crean medios cinematográficos novedosos para reformular las narrativas oficiales de la historia. Además, abren espacio a una mirada subjetiva sobre el pasado de un país determinado, mediada a través de la memoria colectiva. Aunque utilizan fondos cinematográficos europeos, como el Hubert Bals Fund o el World Cinema Fund, los cineastas latinoamericanos presentan su propia perspectiva que a menudo contradice los supuestos europeos y da lugar a un nuevo lenguaje cinematográfico genuino, centrado más en una reelaboración personal de la memoria colectiva que en recrear discursos populares.

Palabras Clave: Fondos cinematográficos europeos, estudios de la memoria, América Latina, representación, historia colonial

La recepción de muchas películas latinoamericanas que, en el siglo XXI, viajan por los festivales europeos más importantes – desde Berlín hasta Cannes, desde Rotterdam hasta Karlovy Vary o el festival polaco Nowe Horzonty – permite pensar que aún hoy día, como escribió Ann Marie Stock en 1995, «el discurso crítico favorece la autenticidad cultural» (p. 23). Parece que críticos, espectadores, festivales y jurados aprecian enormemente el punto de vista antropológico de las realidades ajenas que estas películas les ofrecen permitiendo a ‘occidente’ acercarse a tierras lejanas, a sus simples placeres y, a menudo, a los problemas que desgarran a las comunidades locales.

Sin embargo, los propios créditos iniciales de la mayoría de estas películas siembran dudas sobre esa autenticidad mítica: junto a muchos logotipos de institutos cinematográficos nacionales o fundaciones locales de apoyo al cine, aparecen también reconocidos nombres de festivales europeos o de fondos cinematográficos relacionados con los mismos. Éstos no reflejan únicamente un certificado de calificación ni un galardón recibido en uno de estos prestigiosos eventos, sino que informan que la película ha recibido financiación para su desarrollo, producción o posproducción por parte del festival en cuestión. De ahí resulta la pregunta – que se repite a menudo – sobre la verdadera naturaleza de la relación de ‘autenticidad’ que el festival o fondo persiguen: ¿no se tratará acaso de una dependencia neocolonial en la cual la entidad financiadora ejerce – de forma más o menos evidente, y no necesariamente consciente – presión sobre los cineastas del Sur Global que están en la situación de dependencia? Con este enfoque, lo ‘auténtico’ pasaría a ser más bien lo impuesto y los cineastas financiados, en lugar de explorar sus propias inquietudes, recrearían el imaginario y responderían a las necesidades y expectativas de sus patrocinadores.

En este capítulo me centro en la evolución del discurso sobre las dudas y alegaciones mencionadas anteriormente, haciendo especial hincapié en mostrar cómo los propios cineastas, en cierto modo, superan susodichas limitaciones en sus trabajos, yendo más allá de una simple dicotomía entre dependencia e independencia y creando formas experimentales que negocian las influencias y expectativas extranjeras. El mejor ejemplo de ello son las películas de época, ambientadas hace más de un siglo, que han sido cofinanciadas por las instituciones europeas, como *Rey* (Niles Atallah, 2017), *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014), *Zama* (Lucrecia Martel, 2017) o *Blanco en blanco* (Théo Court, 2019). Los autores de estas películas se sirven de formas cinematográficas innovadoras, para problematizar la narrativa histórica oficial y abrirse a puntos de vista inherentemente subjetivos, pero mediados por la memoria colectiva de la colonización.

Aunque los textos de Miriam Ross (2011), Tamara Falicov (2010), Deborah Shaw (2013) o Randall Halle (2010) – los más citados hoy en día en los debates sobre la influencia real de las instituciones europeas en el

cine del Sur Global – se escribieron hace poco más de una década, este tema se lleva tratando desde hace años. Es interesante que uno de los primeros ejemplos de este debate fuese un documental autorreflexivo: el largometraje *Agarrando pueblo* (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1977), que critica las tendencias a privilegiar los gustos ‘extranjeros’ que aparecen en el cine documental. Los autores de la película escribieron el manifiesto “Qué es la porno-miseria” para acompañar una de sus proyecciones, en el que argumentaban que «la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores» (en Faguet, 2009, p. 14). Mucho más adelante, Lúcia Nagib escribió que, en los años ochenta, cuando creció la participación económica de la televisión europea en la industria cinematográfica latinoamericana, se configuró una fórmula específica de este tipo de películas, que debía incluir, entre otras cosas, el «colorido local» (2006, pp. 96-98).

En su texto *The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam’s Hubert Bals Fund*, Miriam Ross escribe sobre las películas cofinanciadas por el HBF, que «confirman unas ciertas expectativas sobre el tema de la cultura del tercer mundo» (2011, p. 264). Un año antes, Randall Halle (2010) había llamado la atención sobre la dinámica del orientalismo, que apoyaba la producción de aquellas historias que los financiadores quisiesen conocer. Disfrazadas de imágenes auténticas, estas películas impiden un acercamiento a la compleja realidad en la que viven las personas en zonas del mundo no tan lejana. Dorota Ostrowska, a su vez, observa que las películas cofinanciadas por los festivales europeos a menudo se consideran muestras de la cultura y de la tradición cinematográfica de su país de origen, aunque en realidad representan más bien una cultura creada por los propios festivales de cine internacionales (2010, p. 150). Antes incluso, a raíz de la controversia generada por la película *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006), Deborah Shaw (2015) escribió que el análisis de la creación de la directora peruana muestra los peligros a los que se enfrentan los cineastas que crean películas para sus patrocinadores europeos sin tener en cuenta a sus propias comunidades.

No obstante, el discurso sobre el tema de la relación entre los cineastas latinoamericanos y los fondos europeos también tiene en cuenta la complejidad de la situación en la que se encuentran los primeros. Tamara Falicov (2010) observa que es difícil ser absolutamente crítico con los fondos internacionales, cuando a menudo son ellos el único medio que tienen los directores locales para grabar una película. La antes mencionada Deborah Shaw (2013) demuestra que los fondos cinematográficos extranjeros no son necesariamente una forma de imperialismo neocolonial, ya que gracias a ellos se abren espacios para hablar sobre temas poco tratados en el cine local, como el cine *queer*. Finalmente, esta misma investigadora, en un texto posterior, señala que no se debe extrapolar los casos individuales a la totalidad de las relaciones entre cineastas y fondos: hay que analizar cada caso de forma individual, centrándose en *case studies*, sin sacar conclusiones absolutas y definitivas (2019).

Considero justa esta opinión y en mi proyecto «En búsqueda de la autenticidad: Un estudio sobre las relaciones problemáticas entre los cineastas latinoamericanos y los fondos de financiación europeos» realizo una serie de *case studies* individualizados, examinando el contenido y la forma de cada película concreta, así como el contexto de su producción. En este volumen, dedicado al trabajo de la memoria, presento una parte de mi investigación sobre las cuatro películas mencionadas anteriormente, centrándome, sobre todo, en la forma y argumento de estas películas. Las circunstancias que rodean la producción, reconstruidas sobre la base de una investigación cualitativa con un énfasis especial en entrevistas semiestructuradas, se han solamente esbozado. Aun así, resulta indispensable señalar en este momento que la investigación cualitativa realizada hasta la fecha muestra con claridad que los cineastas latinoamericanos beneficiarios de los fondos son perfectamente conscientes de los riesgos que conlleva trabajar en una situación de dependencia. A la pregunta «¿Qué opinas sobre las voces que aseguran que las relaciones entre los cineastas latinoamericanos y los fondos cinematográficos europeos tienen una naturaleza colonial/desigual?», responden, entre otras cosas, lo siguiente:

Estamos colonizados. Es así. Y no hay nada que podamos hacer. Pero ello no significa que esto nos tenga que dividir. No, no, no, no, es sencillamente algo que tenemos que entender (...) Para que más tarde podamos construir una amistad, construir un, un, un romance, ¿sabes? (De Los Santos Arias, 2020).¹ Yo sé qué proyectos son más aptos para cada fondo según todos los aspectos que hemos mencionado. Así que yo me presento, pero luego siempre tengo total independencia en el proyecto. En ningún momento ningún fondo me ha preguntado «¿Qué estás haciendo?», «¿Has hecho algún cambio?», «Sería mejor hacer esto»... Nunca jamás (Mecchi, 2021).²

Siempre va a existir la edición y eso implica hacer selecciones subjetivas, selecciones culturales: eso siempre va a ocurrir. Pero hay gente ahí, como digo, que busca una ruptura, una apertura, un espacio para la subversión (Atallah, 2021).³

Las respuestas alegadas muestran no solo la conciencia del riesgo, sino también la convicción de que, en el sistema actual, no es necesario someterse a la presión externa. En lugar de eso, hay que hallar un espacio para entablar un diálogo más o menos camuflado con las fuerzas externas. Entonces, si realmente tratásemos las actividades de los fondos como actividades de naturaleza colonial, no deberíamos olvidar que los colonizados siempre emplean estrategias de resistencia subversiva.

Rey: el reino de lo no evidente

Todas y cada una de las películas mencionadas representan una variación específica del tema de la narración colonial básica: un recién llegado

¹ Entrevista personal con Nelson Carlo de los Santos Arias, director dominicano del largometraje documental *Cocote* (2017), realizada el día 23 de noviembre de 2020.

² Entrevista personal con Leonardo Mecchi, productor brasileño del largometraje *A Febre* (2019), realizada el día 21 de enero de 2021.

³ Entrevista personal con Niles Atallah, realizador chileno del largometraje *Rey* (2017), realizada el día 25 de enero de 2021.

del ‘mundo civilizado’ al ‘nuevo mundo’ se descubre a sí mismo o pierde el rumbo. A Chile llega un francés en *Rey*; a Argentina, un danés en *Jauja*; al Paraguay, un español en *Zama*; y a la Patagonia chilena un fotógrafo del norte del país en *Blanco en blanco*, una película en la que también se siente la siniestra ausencia del terrateniente inglés para el que trabaja el protagonista. A excepción de *Zama*, se puede hacer una lectura de las otras tres producciones como estudios de memoria y también como estudios de medios.

Cada una de estas películas juega con el concepto de archivo, es decir, con la idea de conservar la memoria de forma inalterable a través de un medio aparentemente objetivo e inmutable. La memoria, sin embargo, siempre está mediada, como escriben Astrid Erll y Ann Rigney (2005, p. 4). Todas las representaciones del pasado utilizan la tecnología de medios disponible, los patrones y la estética disponibles. Astrid Erll observa también, parafraseando a Marshall McLuhan, que precisamente ese mismo medio es la memoria, es decir, que a través de su forma, fondos y rasgos característicos moldea la memoria cultural (2011, p. 115). Estas películas de directores latinoamericanos pretenden, en cierto modo, ser archivos (*Rey*, *Jauja*), descubriendo sus limitaciones o, desde un estilo autorreflexivo del comentario, desenmascarar su dependencia de los contextos dominantes (*Blanco en blanco*).

La película chilena *Rey*, de Niles Atallah, está cofinanciada, entre otros, por el Fondo Hubert Bals, perteneciente al Festival Internacional de Cine de Rotterdam. Cuenta la historia de un abogado francés, Orélie-Antoine de Tounens quien, en 1860, llegó a Chile con un objetivo muy específico: convertirse en rey de la Patagonia. En la película de Atallah, los elementos relacionados con el entendimiento tradicional de la dramaturgia del *road movie* están acompañados, entre otros, de fragmentos visuales subjetivados, de ‘registros’ de un proceso judicial al que el ejército chileno somete al protagonista y de collages audiovisuales abstractos. No obstante, lo que llama ante todo la atención es el hecho de que, en *Rey*, desde el primer momento, aparecen fragmentos que están estilizados como grabaciones de archivo anteriores a la introducción del sonido en el cine – monocromáticos, silenciosos, poco claros – o bien han sido simplemente destruidos – puesto que el director enterró la película bajo tierra para conseguir una

distorsión de la imagen característica e imposible de replicar, que en ocasiones impide por completo la recepción de la película (Atallah, 2020).

Las imágenes estilizadas de *Rey* merecen ser examinadas especialmente en el marco de un debate sobre la dependencia que la memoria tiene del medio en el que se conserva o a través del que se transmite. La propia idea de las referencias estilísticas a los registros cinematográficos de archivo es, en sí misma, un comentario: después de todo, el viaje de Orélie-Antoine de Tounens, realizado en 1860, difícilmente podría haber sido grabado incluso con un equipo cinematográfico de lo más rudimentario. Por tanto, el propio hecho de que el director eligiera este formato demuestra su distanciamiento de la idea de archivo, que nunca está libre de manipulación. Las imágenes documentales suelen tratarse y entenderse como fuente de conocimientos reales, y los documentales audiovisuales suelen utilizar fotografías de archivo como forma de legitimar su autenticidad (Brunow, 2015, p. 5). En *Rey*, sin embargo, esta ‘autenticidad’ es ostentosamente artificial, como queda subrayado mediante las transformaciones a las cuales estos fotogramas ‘de archivo’ se someten a lo largo de la película.

Rey avanza paulatinamente hacia una total subjetivación de los planos aural y visual, manifestada, entre otras cosas, a través de la deconstrucción de los fragmentos estilizados de tal modo que parecen ser de archivo. Si la introducción de la película parece ser un clásico *travelog film*, ya en la cuarta parte – titulada «la fiebre» – estas tomas ‘de archivo’ muestran escenas cuyo estado ontológico es, por lo menos, altamente dudoso: el protagonista conversa con unos personajes disfrazados con caretas equinas, él mismo aparece con una careta hecha de papel maché que representa su propia cara y hay tomas retrospectivas que se yuxtaponen con planos que muestran plantas misteriosas, siluetas, cuerpos humanos y cuerpos celestiales que no están directamente relacionados con la historia. Al final, en el epílogo – «el apocalipsis» – el protagonista queda visualmente inscrito en las imágenes de archivo – o más bien de cuasi archivo, que, en ocasiones, simplemente evocan asociaciones de archivo, pero que no son otra cosa que películas mudas ficticias. Estas imágenes no tienen nada que ver con la expedición chilena del protagonista quien– tal vez

como parte del anunciado «apocalipsis» – queda arrancado brutalmente de las mismas, cortado literalmente mediante un proceso formal.

Si es que, como opina Pierre Nora, «la memoria contemporánea [...] se base en la materialidad de la huella» (1989, p. 13), *Rey* constata lo efímero de esta materialidad, mostrando, por ejemplo, un celuloide ardiente o destruido; y también cuestiona la idea de la huella como registro de lo que realmente ocurrió, al combinar libremente elementos diferentes. Ante todo, en cualquier caso, *Rey* propone una dimensión subjetiva del registro de archivo: el agente organizador no es una fuerza objetiva, sino la mente delirante de nuestro protagonista.

En el contexto de la relación de los cineastas latinoamericanos con los fondos europeos, esta es una estrategia intrigante: la historia de la influencia externa se problematiza y se despoja de los modelos prácticos. En lugar de una narración coherente, parece más bien un extraño sueño y se niega la posibilidad de mostrar un registro fiel del proceso histórico. El propio Niles Atallah admite que en su película «trató de debilitar la idea de autenticidad, especialmente de las películas históricas» y plantea la siguiente pregunta: «¿Es acaso posible ser auténtico? ¿Qué significa realmente la ‘autenticidad’? Es algo totalmente subjetivo» (2021). En este sentido, los fragmentos de *Rey* en los que el protagonista se encuentra frente a un tribunal al que tiene que explicar sus acciones tienen especial importancia: el conjunto mantiene un estilo ostentosamente artificial – los personajes llevan caretas de papel – y los propios jueces no parecen pertenecer a ninguna época en concreto. Interrogan al protagonista sobre su excéntrico intento de establecer el Reino de la Araucanía y la Patagonia, pero van vestidos con uniformes actuales. El proceso de establecer una verdad histórica, de evaluar y de emitir juicios es una mera representación en la que incluso los roles parecen estar creados al azar.

***Jauja* y *Zama*: perdidos**

Un enfoque similar – aunque algo más conservador – de las imágenes de archivo se puede ver en *Jauja*, de Lisandro Alonso. Este largometraje relata

la historia de un cartógrafo danés, Gunnar Dinesen, que participa en una expedición bélica en la Patagonia a finales del siglo XIX. En cierto momento, su hija Ingeborg se escapa con un soldado local y Dinesen emprende su búsqueda, que se convertirá en un extraño viaje a través del desierto.

Investigadores como Roberto Cavallini (2015) describen el cine de Lisandro Alonso como una unión entre el cine de ficción y el documental. En la poética y estilo característicos del argentino, relacionados con el cine contemplativo – planos largos, resignación al entendimiento clásico de la dramaturgia, enfoque de microcomportamientos de los personajes – podemos encontrar un intento de reflejar una cierta convención del realismo cinematográfico.⁴ En su reflexión sobre el tema de *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004), Cavallini escribe que el realismo de Alonso nos guía por los matices del concepto de autenticidad, creando un mundo profundamente arraigado en la realidad histórico-social: aunque no se trate de una representación de una realidad extracinematográfica, lo que le sigue es su producción y presentación (2015, p. 188).

En *Jauja*, también es de destacar el formato de la imagen elegido por Alonso: una imagen estrecha de 4:3 con esquinas redondeadas – que, sin embargo, no aparecen en todas las versiones distribuidas de la película – que supone una reminiscencia de antiguas fotografías, del tipo que Dinesen podría haber llevado en su bolsillo a modo de recordatorio del hogar que dejó atrás en otro continente. Esta referencia al medio fotográfico – que, a la inversa del cinematógrafo, sí estaba disponible para los personajes de todas las películas mencionadas en este capítulo – se puede observar también en *Rey* y se convierte en tema central de *Blanco en blanco*. Así pues, como en la película de Niles Atallah mencionada anteriormente, aparece una referencia clara a un medio que, al menos de forma teórica, tiene el poder de registrar la historia. Y de forma similar a lo que ocurre en *Rey*, en la película de Alonso este medio registra un viaje que va escapándose gradualmente del entendimiento racional.

⁴ Más información sobre este tipo de cine en los libros *Slow Cinema* (Luca & Barradas Jorge, 2015) o *Posnarrativo. El cine más allá de la narración* (Muñoz Fernández, 2017).

Con cada kilómetro recorrido, la expedición de Dinesen va pasando de ser un viaje por el desierto a un viaje por los recovecos del pensamiento del protagonista, en el que lo onírico se mezcla con lo real y el protagonista va perdiendo progresivamente el sentido del tiempo y del espacio. Cabe señalar que el título de la película hace referencia, en cierto modo, a este proceso: Jauja es un lugar místico, lleno de felicidad y abundancia, que hace pensar, por ejemplo, en El Dorado. Como se nos informa en la escena inicial de la película, todos los que intentaron encontrar ese paraíso terrenal se perdieron en el camino, y quizás por eso el objetivo original de Dinesen – encontrar a su hija – se va disipando a medida que avanza la película, remplazado por el intento de escapar del laberinto. De esta forma, el capitán danés viaja más allá del tiempo lineal, hacia la ucronía (Teichmann, 2015, p. 117): en una cueva habla con una mujer que podría ser su hija, ya adulta, mientras que la última parte de la película es una secuencia misteriosa que tiene lugar en un espacio y tiempo totalmente distintos. La idea misma de la historia como un proceso lineal se problematiza: se reemplaza la diacronía por la sincronía. En ese sentido, *Jauja* cuenta la historia de un hombre que participa en una misión colonizadora clásica en la que desempeña el papel fundamental: como cartógrafo, debe crear un mapa de los terrenos desconocidos, dominarlos y someterlos. No obstante, esta narración, vestida de convencionalismos realistas en la que se hacen referencias claras al medio de la fotografía documental, se va transformando paulatinamente en un registro libre de experiencias totalmente subjetivas. La expedición de Dinesen, al fin y al cabo, podría resultar nada más que el sueño de la joven que aparece en la secuencia que cierra la película. Después de un sorprendente salto en el espacio-tiempo, los espectadores son transportados a la Dinamarca moderna, a una casa enorme que parece sacada de una fantasía colonial, custodiada por enormes puertas de madera y decorada con pinturas en marcos dorados. Es sólo aquí que Ingeborg aparece de nuevo, en alguna encarnación completamente diferente y moderna.

Entre los paralelismos con la parte ‘histórica’ de la película destaca un soldado de juguete encontrado por la chica en el bosque, igual a la estatuilla que Ingeborg había recibido de su amado. La estatuilla-regalo

fue sacada del agua al comienzo de la película, pero la Ingeborg de hoy, después de un momento de vacilación, arroja su hallazgo al río. Es entonces cuando la imagen – mediante el uso de la transición suave – pasa a un cuadro que muestra la pampa conocida. No se sabe si lo que vemos pertenece a la contemporaneidad o a un pasado colonial, ya que en el cuadro aparece solamente una naturaleza salvaje y virgen, y en ninguna parte se puede ver a Dinesen. Como consecuencia de su carrera posesiva, el oficial danés se habría disuelto, tal vez encantado en un soldado de madera; y ahora – como para contradecir la narrativa principal de la película – es su hija quien lo encuentra. Es Ingeborg quien, valiente, rompiendo moldes, saltándose la opresión, viaja a través del tiempo de una manera lineal estable. Dinesen-soldado, mientras tanto, pasa involuntariamente de mano en mano, transferido pasivamente en el tiempo, el espacio y la historia.

En este momento, hay que mencionar, al menos, otra película, en la que la figura de un colonizador europeo es poco a poco deconstruida y absorbida por el espacio que iba a ser colonizado. En *Zama*, dirigida por Lucrecia Martel, el oficial Don Diego de Zama se encuentra en una colonia en el Paraguay periférico, esperando constantemente una deseada promoción y el traslado a su España natal. Estos, sin embargo, solo se alejan de él: Zama se entera de que tal vez el rey hará algo por él tan solo en dos años, mientras que incluso su compañero deportado puede elegir libremente el lugar de su exilio. Como en *Jauja*, aquí también aparece el espectro de un misterioso y escurridizo criminal, sobre el que circulan leyendas y que debe ser detenido. Zama, resignado, decide finalmente perseguirlo, lo que le conduce directamente a un desenlace brutal: al final de la película, al igual que Dinesen, el personaje desaparece, dejando atrás solo un paisaje vivo.

El argumento de *Zama* se basa en una inhibición constante del progreso, en impedir al protagonista lo que, en una historia tradicional, se considera la base dramaturgica: evolución, cambio, traspaso de umbrales sucesivos. En cambio, Don Diego se derrumba lenta pero constantemente sobre sí mismo, se separa de la realidad, se sumerge en visiones e ilusiones. Como cuando se entera, durante una reunión con Doña Lucía,

de la posibilidad de trasladarse a su soñada Lerma. En ese momento, en el espacio auditivo de la película, observamos una subjetivación radical: Zama parece oír sonidos misteriosos y distorsionados, mientras que los cotidianos se convierten en ruidos. Más adelante, es otra de las cartas sobre su traslado, la que parece sumir al protagonista en la fiebre, mientras que, en la capa sonora de la película, comienza a dominar una música siniestra y etérea. Julia Kratje escribe sobre el papel de los sonidos en la película de Martel:

El tiempo del calendario, que se sucede progresivamente, con fechas determinadas, acciones espaciadas, transcurre de comienzo a fin; pero este hilo cronológico se complejiza, sin quebrarse, por el universo acústico que introduce el eco (relevo de voces y frases separadas de la boca emisora), la suspensión (sonidos que se despegan de la realidad) y el anacronismo (pregones, lenguas, entonaciones y músicas que entremezclan distintos periodos y pronunciaciones) (2018, p. 160)

Así, tanto a nivel del contenido como en el de la forma, *Zama* habla de una cierta parada en el tiempo y de la negación de la cronología tradicional característica del ordenamiento histórico y descripción de conquistas y colonizaciones. Los investigadores poscoloniales señalan que, durante los procesos de colonización, los modos en que los colonizados percibían la realidad que diferían de las visiones de los colonizadores se presentaban como anacronismos, supersticiones, inventos primitivos y premodernos. El tiempo lineal implica una clara separación de las épocas siguientes y las anteriores, traduce la heterogeneidad en homogeneidad mediante una serie de gestos excluyentes. En el centro de esta comprensión del tiempo está, por supuesto, el concepto de progreso que iba alimentando el imperialismo desde el siglo XV y aniquilando sin piedad el pasado. El progreso, como escribió Lyotard, es solo una tapadera para la inhumanidad del sistema (1998, p. 2). Mientras tanto, en *Zama*, los conceptos de progreso y tiempo lineal son cuestionados y fuertemente problematizados cuando el colonizador queda atrapado en la inmovilidad y la atemporalidad.

El propio Don Diego de Zama también está involucrado en un complicado juego de identidad consigo mismo. Es un colonizador que sueña con volver a España, un país que, sin embargo, ya parece ser más bien una fantasía extraña que un recuerdo: el protagonista recuerda cosas que no conoce, crea construcciones misteriosas que no parecen tener mucho que ver con la realidad, como los ‘inviernos europeos’ que describe. Vicuña, el bandido al que el protagonista persigue, es, según dicen, la encarnación de una identidad híbrida, una combinación de mundos colonizadores y los colonizados, mientras que don Diego se aferra desesperadamente a su identidad europea, tan difícil de definir y, al mismo tiempo, rechaza por completo la integración con las tierras colonizadas. Ali Rıza Taşkale y Erdoğan H. Şima comparan al protagonista de la película de Martel con otro soldado involucrado en una situación ambigua con el mundo colonizado:

Zama y Kurtz están atrapados en su ‘movilidad’. Como mínimo, en su impulso, a toda costa, por ‘maximizarse’ a sí mismos, son dolorosamente conscientes de su europeidad. Por otro lado, han ‘olvidado’ por completo que han cruzado al lado del otro. Están en la ‘tierra’ del orden colonial; sin embargo, no son ni colonizadores ni colonizados (2020, p. 32).

La identidad europea es, a menudo, el argumento básico que subyace a la colonización y la conquista. En *Zama*, sin embargo, esta identidad también está fuertemente problematizada, siendo, en efecto, la fuente de una ansiedad exclusivamente ontológica.

A diferencia de *Rey* y *Jauja*, *Zama* no entra en el discurso directo con documentos de registro histórico como fotografías, crónicas, cartas o diarios. Sin embargo, la película de Lucrecia Martel se refiere a otra representación de procesos históricos, esta vez ostentosamente artificial. Alexis Yannopoulos señala que *Zama* juega con los esquemas de las películas populares de la época del cine mudo que cuentan la laboriosa pero heroica construcción de la patria: «la película de Martel se ubica pues de forma paródica y crítica tanto frente a los grandes frescos históricos como a los relatos alegóricos del romanticismo» (2021). En consecuen-

cia, *Zama*, al igual que otras películas mencionadas aquí, se niega a dar respuestas simples a preguntas sobre la relación entre colonizado y colonizador. Del mismo modo que *Jauja*, la película de Martel sumerge al protagonista-colonizador en un torbellino de extraños acontecimientos surrealistas o cuasi surrealistas, que son realmente imposibles de contar del modo objetivo con el que sueñan los historiadores.

Tanto *Jauja* y *Zama* como *Rey* son historias que tienen lugar en un contexto de colonización, en las que se narra el contacto del europeo con fuerzas más o menos definidas de América Latina. Los encuentros multiculturales, sin embargo, se alejan de los esquemas clásicos de este tipo de historias y se niega la posibilidad de tener un registro objetivo de dichos encuentros con el fin de crear un archivo de memoria, mientras que la recepción subjetiva está enfatizada al máximo. Algo especialmente interesante es que estas películas, que tratan la temática de los encuentros entre Europa y Latinoamérica, son a su vez el resultado de los mismos, puesto que recibieron financiación de fondos europeos: *Jauja* se pudo producir en parte gracias al apoyo francés del Centre National du Cinéma et de L'image Animée, así como del World Cinema Fund alemán, mientras que *Zama* fue creado con la participación, entre otros, de L'Aide aux Cinémas du Monde y Netherland Filmfund.

Blanco en blanco: la estilización de la historia

Mientras que *Rey* y *Jauja* juegan con la forma del medio en el que se ha registrado la historia, en *Blanco en blanco* el tema se centra en el uso del propio medio y en el contexto de dicho uso. La película de Théo Court es la historia de Pedro, un fotógrafo que, a finales del siglo XIX, llega a Tierra del Fuego para realizar una sesión de fotos a una joven prometida con un inglés eternamente ausente, el misterioso Sr. Porter. Como resultado de una serie de acontecimientos, Pedro pasa a formar parte de una expedición cuyo objetivo es exterminar a la población local y, con ayuda de su cámara fotográfica, documenta un evento histórico conocido como el genocidio selknam.

Théo Court no aborda el tema de la representación de forma implícita – como es el caso de *Rey* o de *Jauja* – sino de forma explícita, convirtiendo al fotógrafo en el protagonista del largometraje. Al principio, Pedro se dedica ante todo a crear retratos posados muy refinados y casi completamente aislados del mundo que lo rodea: retrata a la futura esposa del Sr. Porter en un cuarto oscuro en el que deja entrar únicamente tanta luz cuanta requiere para su creación artística. Más adelante, el foco de interés fotográfico se traslada a los habitantes del recinto y, finalmente, a los participantes de la expedición y a sus víctimas. Aunque Pedro, en teoría, renuncia a los retratos íntimos por documentar la realidad circundante, en la práctica no hay mucho cambio: las fotografías siguen siendo posadas. Por un lado, ello se debe, obviamente, a los requisitos tecnológicos y los tiempos de exposición de la época, y, por el otro, a la presión de los modelos, que quieren salir lo mejor posible en la foto, durante el proceso llamado por uno de los personajes «haciendo patria». Por ello, prueban diferentes poses, comprobando cuál es la mejor dirección para apuntar el cañón de una escopeta y la mejor forma de colocar el pie sobre el cadáver de un habitante nativo de esas tierras recientemente asesinado.

Sin embargo, como la tecnología no permite capturar eventos históricos en tiempo real, los involucrados deben reconstruirlos a través de la lente y, lo que es más significativo, lo hacen de forma más estetizada posible, como si quisiesen disfrazar las atrocidades cometidas durante la conquista. Valiéndose de sus habilidades retratistas, Pedro coloca meticulosamente los cadáveres, aprovecha la luz solar y redistribuye a sus modelos armados de tal manera que la fotografía que corona la película parezca un breve instante extraído de una heroica batalla contra los habitantes nativos. Vale la pena señalar aquí que ni los espectadores de *Blanco en blanco* ni Pedro ven el momento de la masacre, la cual tiene lugar fuera de campo. Por este motivo, el acceso a los eventos reales resulta aún más difícil.

La expresión «haciendo patria», antes mencionada, usada por uno de los hombres, eleva el trabajo de Pedro al nivel de la creación del Estado. Conviene recordar, como escribió John Tagg, que una cámara, al igual que el Estado, nunca es neutral y el poder que ejerce nunca

le pertenece exclusivamente (1988, p. 64). La propia fotografía es una realidad nueva y específica, y no una «emanación» mágica: es el producto material de un *apparatus* material, que opera en contextos específicos, gracias a fuerzas concretas, para unos objetivos más o menos definidos (Tagg, 1988, p. 3). De igual modo, Greg Grandin, al escribir cómo fue evolucionando la percepción del medio de la fotografía por parte de los historiadores, dice:

En los últimos 20 años, los estudiosos han otorgado a la fotografía, como arte así como técnica, un poder considerable para estructurar las subjetividades, jerarquías y experiencias de la vida moderna. Su naturaleza espectral e impredecible, pero duradera, a menudo se toma como instrumento y espejo del poder hegemónico, capaz de clasificar, disciplinar, fijar y codificar (2004, p. 84).

Esa ‘clasificación’ mencionada por Grandin como una tarea de poder, realizada a través de la fotografía, aparece en realidad en *Blanco en blanco*: uno de los administradores dice que se debe categorizar a los habitantes indígenas de estas tierras.

También John Tagg, en el texto antes mencionado, se refiere a esta evolución en el estudio de la fotografía añadiendo que hay que estudiar de qué modo la fotografía está involucrada en la producción del conocimiento-poder (1988, p. 65). Y precisamente de eso trata *Blanco en blanco*: del proceso de producción de un archivo que, como advierte Aleida Assmann, es la base de lo que se puede contar en el futuro sobre la actualidad, cuando ésta se vuelva pasado (Brunow, 2015, p. 37). Este proceso resulta estar lejos de la objetividad – aunque ésta sea aparente – y su protagonista, el fotógrafo Pedro, se ve arrastrado por fuerzas fuera de su control. El espectador observa el escenario de la fotografía final como si estuviese mirando por la propia lente de la cámara del protagonista. Es interesante que, al contrario de otras fotografías mostradas en la película, insertadas simplemente entre las tomas, ahora se puede ver lo que ocurre justo antes de tomar la instantánea. *Blanco en blanco* muestra que los acontecimientos históricos retratados y archivados eran fijos e inalterables solo en apariencia.

Hoy, por supuesto, no cabe duda alguna de que, al analizar las fotografías históricas, se debe tener en cuenta el posicionamiento del poder productivo. Por eso, merece la pena mirar más de cerca cómo se posiciona en *Blanco en Blanco* la figura del propio fotógrafo, que va sintiéndose agobiado, poco a poco, por las tareas que tiene por delante. Cuando Pedro llega a las tierras del Sr. Porter, la cámara lo muestra, a menudo, enmarcado como en una fotografía, como para dar acceso a los espectadores a su manera de ver el mundo. Poco después, sin embargo, aparecen algunas perturbaciones: así, en una de las tomas, el marco es una ventana, que va tapiándose gradualmente, por lo que ya no vemos lo que hay detrás de ella. En otras tomas de la película, Pedro parece estar encerrado en pequeños y apretados cuadros, colocados dentro del cuadro de la película, como, por ejemplo, cuando está solo frente a la puerta de la mansión monumental de Mr. Porter o va desapareciendo en el fondo de sus pasillos larguísimos.

En suma, cuando Pedro aún está realizando su tarea original, manteniéndose todavía dentro de los límites marcados por el proceso de la colonización, la realidad que lo rodea aparece ordenada, presentada en composiciones cuasi-fotográficas, probablemente más cercanas al propio Pedro. Solo cuando el protagonista abandona las áreas relativamente seguras de la finca y se aventura en la naturaleza salvaje, la imagen de la película deja de estar enmarcada por marcos diegéticos, ya que simplemente faltan estructuras apropiadas, como ventanas o edificios: el ángulo recto, la base del marco, no existe en la naturaleza. En una escena simbólica en la que Pedro aprende a disparar – es decir, a sobrevivir en la naturaleza, pero también a asesinar a los habitantes originales de esta tierra –, la cámara lo muestra primero a través de la puerta, lo encuadra y luego realiza un *zoom* lento, eliminando los marcos. A partir de ese momento, Pedro ya no podrá protegerse en los marcos familiares, arrojado al desierto, sobre el cual solo tendrá control cuando pueda volver a colocar sus modelos para una foto, los que, antes de eso, a menudo se muestran en planos amplios, como si se estuvieran derritiendo en algún lugar del paisaje. En *Blanco en blanco*, la tesis básica – que la fotografía sirve para formar la memoria colonial

y no para su reproducción imparcial – se refleja, por lo tanto, no solo en la trama misma de la película, sino también en su forma precisamente compuesta. Lo primigenio en los desiertos de la Patagonia no se puede enmarcar y solo se conforma después de una intervención brutal.

Entendimiento complejo

Los largometrajes *Rey*, *Jauja*, *Zama* y *Blanco en blanco* son el resultado de una colaboración entre cineastas latinoamericanos y los fondos cinematográficos europeos que en esta relación fueron, sin duda, la parte dominante. Sin embargo, al contrario de lo que se podría esperar, ninguna de las películas cae en la trampa de ser una historia que le gustaría escuchar a un europeo. De hecho, es realmente difícil encontrar una ‘historia’ coherente en la que los procesos descritos puedan evaluarse de forma inequívoca. Por el contrario, las películas de Atallah, Alonso, Martel y Court muestran que no es posible narrar de forma única y coherente el tema de aquellos encuentros interculturales y hacen hincapié en el hecho de que la creación de un archivo – un repositorio de algo que ni siquiera nosotros podemos recordar (Nora, 1989, p. 13) – depende de una serie de factores imposibles de reproducir, que eluden respuestas simples y explicaciones fijas.

Tal vez, a pesar de lo que evoca el título de este capítulo, no se trate en absoluto de conquistar la memoria; sino más bien de la imposibilidad de conquistar la memoria, de que todos los intentos de captarla y encerrarla – redondeando los bordes de los fotogramas, por ejemplo – terminan por fallar. Estas películas – al igual que las financiadas por el Fondo Hubert Bals, sobre las que ha escrito Frase White (2020) – abren paso a una dinámica intercultural de subversiones, vibraciones, nuevos retos. Muestran que hay que negociar algunas verdades supuestamente existentes, revisarlas y – precisamente gracias a ello – abrirse a nuevos significados.

Esta publicación forma parte del proyecto de investigación número 2019/32/C/HS2/00495 financiado por el Polish National Science Centre.

This publication is a part of the research project no. 2019/32/C/HS2/00495, financed by Polish National Science Centre.

Referências bibliográficas

- Atallah, N. (2021). Entrevista personal. 25.01.2021.
- Brunow, D. (2015). *Remediating Transcultural Memory*. Berlin: De Gruyter.
- Cavallini, R. (2015). No Way Home: Silence, Slowness and the Problem of Authenticity in the Cinema of Lisandro Alonso. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 2(2), 184-200.
- De los Santos Arias, N.C. (2020). Entrevista personal. 23.11.2020.
- Erl, A., & Rigney, A. (2009). Introduction: Cultural Memory and Its Dynamics. In Erl, A., Rigney, A., Basu, L. & Bijl, P. (eds.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (1-14). Berlin: De Gruyter.
- Erl, A. (2011). *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Faguet, M. (2009) Pornomiseria Or How Not to Make a Documentary Film. *Afterall: a Journal of Art, Context and Enquiry*, 21, 5-15.
- Falicov, T. (2010). Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video. In G. Elmer, C. H. Davis, J. Marchessault & J. M. McCullough (eds.), *Locating Migrating Media* (3-21). Lanham: Lexington Books.
- Grandin G. (2004). Can the Subaltern Be Seen? Photography and the Affects of Nationalism. *Hispanic American Historical Review*, 84 (1), pp. 83-111.
- Halle, R. (2010). Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism. In R. Galt & K. Schoonover (eds.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (303-319). New York: Oxford University Press.
- Kratje J. (2018). Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en *Zama* (Lucrecia Martel, 2017). *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, 10(10), 159-163.
- Luca, T. de & Barradas Jorge, N. (2015). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Liotard J.-F. (1998). *The Inhuman. Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press.
- Mecchi, L. (2021), Entrevista personal. 21.01.2021.

Muñoz Fernández, H. (2017). *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*. Santader: Shangrila Textos Aparte.

Nagib, Lucia. 2006. Going Global: The Brazilian Scripted Film. In S. Harvey (ed.), *Trading Cultures: Global Traffic and Local Cultures in Film and Television* (95-103). Eastleigh: John Libbey Publishing.

Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24.

Ostrowska, D. (2010). International Film Festivals as Producers of World Cinema. *Cinéma & Cie*, 10(1-2), 145-150.

Ross, M. (2011). The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. *Screen*, 52(2), 261-267.

Stock, A. M. (1995). Migrancy and the Latin American Cinemascape: Towards a Post-national Critical Praxis. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20(1), 19-30.

Shaw, D. (2013). Sex, Texts and Money, Funding and Latin American Queer Cinema: The Cases of Martel's *La niña santa* and Puenzo's *XXY*. *Transnational Cinemas*, 4(2), 165-184.

Shaw, D. (2015). European Co-production Funds and Latin American Cinema: Processes of Othering and Bourgeois Cinephilia in Claudia Llosa's *La teta asustada*. *Diogenes*, 62(1), 88-99.

Shaw, D. (Forthcoming). Latin American Cinema: Film Funding, Film Festivals, Debates and Aesthetics (in Spanish). En M. Hausmann & J. Türschmann (eds.), *Cine global – literatura universal. Estéticas hispánicas en el contexto de la globalización*. Berna: Peter Lang.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Taşkale Riza A., Sima E.H. (2020). Crossing the european boundary: The conjoined figures of colonizer and migrant in *Zama* (Martel, 2017) and *The Other Side of Hope* (Kaurismäki, 2017). *Northern Lights* 18 (1), pp. 25-38.

Teichmann, R. M. (2015). Utopía y heterotopía en *Jauja*, de Lisandro Alonso. *Arte e Investigación*, (11), 114-121.

White, F. (2020). *The Film-Festival Mode of Production: The Hubert Bals Fund and Cross-Cultural Exchange* (Unpublished).

Yannopoulos A. (2021). Extrañamiento y límites de la acción humana en *Zama* de Lucrecia Martel. *Amerika* 23. <https://doi.org/10.4000/amerika.14330>.

(Página deixada propositadamente em branco)

SEGUNDA PARTE

MEMÓRIAS CHILENAS

(Página deixada propositadamente em branco)

A BATALHA DO CHILE NOS FESTIVAIS FRANCESES

Carolina Amaral de Aguiar

Universidade Estadual de Londrina
amaral_carol@yahoo.com.br

RESUMO: Este capítulo se dedica a analisar a exibição da trilogia *A Batalha do Chile* nos festivais de cinema franceses na época de seu lançamento – particularmente no Festival Internacional do Filme de Cannes e no Festival Internacional do Filme de Curta-metragem e do Filme Documental de Grenoble –, assim como sua recepção na imprensa. Com isso, pretende-se compreender os circuitos de exibição do filme que legitimam o documentário como um produto cultural importante para a memória coletiva sobre a Unidade Popular e o golpe de Estado. O texto também tem como objetivo estudar os festivais em suas múltiplas dimensões, como um lugar de projeção, elaboração de discursos políticos e encontro de diferentes instâncias do meio cinematográfico (realizadores, técnicos, críticos etc.), analisando seu papel para a articulação de redes transnacionais de solidariedade ao Chile nos anos 1970.

Palavras-chaves: Festivais; Documentário; Redes Transnacionais; Solidariedade; Ditadura chilena.

ABSTRACT: This chapter analyses the screening of the trilogy *The Battle of Chile* in French film festivals at the time of its release – particularly at the Cannes International Film Festival and the Grenoble International Short Film and Documentary Film Festival – as well as its reception in the press. In this way, it aims to understand the circuits of film exhibition that legitimize the documentary as an important cultural product for the collective memory about Popular Unity and the coup d'état. The text also aims to study the festivals in their multiple dimensions, as a place of projection, elaboration of political discourses and meeting of different instances of the film medium (filmmakers, technicians, critics, etc.), analysing their role in the articulation of transnational networks of solidarity with Chile in the 1970s.

Keywords: Festivals; Documentary; Transnational Networks; Solidarity; Chilean dictatorship

RESUMEN: Este capítulo está dedicado a analizar la exhibición de la trilogía *La batalla de Chile* en los festivales de cine franceses en la época de su estreno – especialmente en el Festival Internacional de Cine de Cannes y en el Festival Internacional de Cine de Cortometrajes y de Cine Documental de Grenoble –, así como su recepción por la prensa. Con eso, se pretende comprender los circuitos de exhibición de la película que legitiman el documental como un producto cultural importante para la memoria colectiva sobre la Unidad Popular y el golpe de Estado. El texto también tiene como objetivo estudiar los festivales en sus múltiples dimensiones, como un lugar de proyección, elaboración de discursos políticos y encuentro de diferentes instancias del medio cinematográfico (realizadores, técnicos, críticos etc.), analizando su papel para la articulación de redes transnacionales de solidaridad con Chile en los años setenta.

Palabras clave: Festivales, Documental, Redes Transnacionales, Solidaridad, Dictadura chilena.

Em 2021, ano do 48º aniversário do golpe de Estado, a televisão aberta chilena exibiu pela primeira vez um dos documentários mais emblemáticos da história do cinema latino-americano: *A Batalha do Chile* (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979). Embora seja difícil explicar a demora desse acontecimento, ocorrido com um atraso de quase trinta anos após a volta da democracia, o episódio suscitou repercussão nas redes¹, mostrando que a trilogia de Guzmán ainda impacta a memória coletiva destinada a recordar o passado traumático. Por outro lado, se a circulação do filme foi tardia e insuficiente no país de origem de seu realizador – sua primeira projeção chilena foi no Festival Internacional de Cinema Documentário de Santiago (FIDOCS) em 1997 –, o mesmo não se pode dizer de seu impacto internacional. Desde que a primeira parte da trilogia (*A Insurreição da Burguesia*) foi exibida no I Festival Internacional de Cinema Antifascista de Volgogrado (antiga Estalinegrado), no início de maio de 1975, o filme desenvolveu uma exitosa carreira em vários certames.²

¹ Como exemplo de textos que circularam na mídia sobre a exibição desse filme, é possível citar Del Valle Dávila, 2021 e Pérez, 2021.

² Nos anos 1970 e 1980, considerando as três partes de *A Batalha do Chile*, o filme foi premiado nos seguintes festivais: Grenoble (1975, 1976); Leipzig (1976); Benalmádena (1977); Bruxelas (1977) e Havana (1979). Também foi exibido nos seguintes eventos: Cannes (1975, 1976); Berlim (1975, 1976, 1979); Pesaro (1975, 1976, 1981); Volgogrado (1975); Festival Latino-americano de Caracas (1977); Melbourne (1977); México (1977, 1980,

A trajetória internacional do filme, no entanto, é anterior à sua difusão como produto cultural finalizado: o próprio contexto de produção permite caracterizá-lo como um objeto transnacional, que se constituiu a partir de «zonas de contato» (Weinstein, 2013) geradas por intercâmbios e circulações de sujeitos e de ideias durante sua realização. Em artigos publicados previamente, analisei as etapas francesa (Aguiar, 2019a) e cubana (Aguiar, 2019b) de produção do documentário, mas vale retomar brevemente o percurso do realizador e das imagens desse objeto fora das fronteiras do país onde foi filmado. Constituído basicamente de gravações feitas pela equipe durante os três anos da Unidade Popular (UP, 1970-1973), o material audiovisual foi retirado do Chile com ajuda do embaixador sueco Harald Edelstam, em dezembro de 1973.³ Da Suécia, acabou enviado a Cuba – local de exílio do montador, Pedro Chaskel. Por outro lado, após sair da prisão no Estádio Nacional, onde permaneceu por 14 dias,⁴ Guzmán se exilou na França e, em seguida, radicou-se na Espanha. Na Europa, foram feitas infrutíferas tentativas de montar o filme por Service de Lancement des Œuvres Nouvelles (SLON), produtora de Chris Marker. A falta de financiamento foi contornada graças ao papel central que o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) teria na viabilização do projeto, financiando-o integralmente. Em Havana, Guzmán permaneceu durante os anos de montagem da trilogia, até finalizar seu icônico documentário.

Nessa trajetória aqui resumida, percebe-se que a França teve um papel importante não apenas pela acolhida inicial ao diretor chileno em seu

1981); Amsterdã (1978); Londres (1979); São Paulo (1979); Festival do Terceiro Cinema de Los Angeles (1980); Calcutá (1982); Cartagena (1982). Lista realizada a partir de Guzmán, 2020, pp. 195-196.

³ As filmagens foram retiradas do país graças à ajuda da companheira de Sergio Castillo, Lilian Indseth, que trabalhava na embaixada sueca. Uma vez na embaixada, seriam levadas clandestinamente a Valparaíso, onde embarcaram em um navio rumo a Estocolmo. Na Suécia, foram recolhidas por Guzmán e pelo produtor do documentário, Federico Elton (Guzmán, 2020, p. 147).

⁴ Patricio Guzmán narrou sua experiência no campo de prisioneiros do Estádio Nacional em um livro publicado no exílio (Guzmán & Sempere, 1977).

exílio, mas também por ser o local inicialmente previsto para a elaboração da montagem do documentário, o que não se concretizou. A SLON – que, após 1974, passaria a se chamar Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles (ISKRA) – havia sido responsável pela versão francesa de outro filme de Guzmán sobre o início da Unidade Popular: *El primer año* (1972), que estreou em Paris antes do golpe de Estado com o título de *La première année* (1973). Quando ocorreu a violenta deposição da UP, estava em curso uma adaptação para o público francês do segundo filme do diretor chileno sobre os anos de Salvador Allende, *La respuesta de octubre* (Patricio Guzmán, 1973), e havia um contrato firmado para que seu terceiro filme (cujas filmagens se tornariam parte de *A Batalha do Chile*) fosse distribuído no mundo francófono também pela produtora militante francesa (Aguiar, 2019a). Assim, quando a trilogia por fim estreou mundialmente, a França se converteu em um importante destino para sua difusão e legitimação.⁵

Neste capítulo será analisado, especificamente, o papel que os festivais de cinema franceses tiveram nesse processo de consagração do filme. Pretende-se, com isso, compreender os mecanismos de legitimação de *A Batalha do Chile* como um marco do cinema latino-americano, mas também – e sobretudo – a relação entre o espaço festival e as redes de solidariedade ao Chile transnacionais que se formaram após o 11 de setembro de 1973. Dessa forma, esta análise se insere no campo metodológico dos *festival studies*, que entende essa instância como «uma parte essencial da cultura cinematográfica global» (De Valck, 2016, p. 9).⁶ Esta autora afirma sobre os festivais que:

Ao estudá-los, aprendemos não apenas sobre festivais, mas sobre cinema, história do cinema, indústria, e muito mais. Os festivais são os locais e oca-

⁵ Sobre o caráter transnacional da obra de Patricio Guzmán, incluindo o período da Unidade Popular e o momento posterior ao golpe de Estado, ver a tese de Julien Joly, *Le cinéma de Patricio Guzmán. Histoire, mémoires, engagements: un itinéraire transnational* (2018).

⁶ Todas as citações originalmente em língua estrangeira foram traduzidas ao português pela autora.

siões em que emergem padrões discursivos que nos ensinam sobre cultura cinematográfica, estética, política, ativismo cosmopolitismo e os seus contra fluxos. É no tempo condensado do evento do festival, nos espaços movimentados de ambientes ritualizados, e nas palavras impressas do discurso do festival que uma miríade de interesses é lançada. Tal como o próprio cinema, os festivais funcionam como uma janela metafórica para o mundo. Os festivais possuem um potencial único para estabelecer agendas e para intervir na esfera pública. Podem influenciar os nossos gostos estéticos, as nossas crenças políticas, e a nossa visão da vida. Em termos simples, os festivais de cinema podem mudar a nossa percepção do mundo (De Valck, 2016, p. 9).

A Batalha do Chile foi exibido na época de sua estreia em apenas dois festivais franceses, embora sua circulação nos certames internacionais seja bastante mais ampla, como foi salientado. Suas duas primeiras partes – *A Insurreição da Burguesia* (1975) e *O Golpe de Estado* (1976) – foram mostradas no prestigioso Festival Internacional do Filme de Cannes e no Festival Internacional do Filme de Curta-metragem e do Filme Documental de Grenoble. Essas duas instâncias podem ser entendidas como espaços que passavam por recentes transformações na esteira das agitações políticas que reconfiguraram o campo do cinema francês após 1968. Assim, antes de analisar o impacto da circulação do filme de Guzmán nesses espaços, é necessário compreender o contexto de renovação dos certames franceses.

A Batalha do Chile nos festivais franceses do pós-1968

Embora a ideia de realizar um festival de cinema em Cannes tenha surgido no final dos anos 1930, sua primeira edição ocorreu apenas após a Segunda Guerra Mundial, em 1946. Inicialmente, a seleção não era feita pelos organizadores, mas sim por associações nacionais dos países convidados a participarem. Dorota Ostrowska ressalta que nas duas primeiras décadas o festival se abriu à «celebração dos novos movimentos cinematográficos» tanto dos países ocidentais como do bloco soviético, inserindo-se

nos «esforços de paz após ambas as Guerras Mundiais» (2016, p. 20). Nos anos 1960, enquanto a programação em competição era criticada, espaços alternativos – como o Mercado do Filme – passaram a ser valorizados pela crítica. Esse movimento, que vinha acompanhado da predileção pelos novos cinemas e pelo cinema de autor, resultou, por exemplo, na criação da Semana da Crítica, realizada de forma paralela a Cannes pela Associação Francesa da Crítica a partir de 1962. Voltada aos primeiros filmes de realizadores emergentes, a Semana foi uma antecessora de um espaço que seria criado mais tarde pelo próprio festival: a Quinzena de Realizadores.

Em meio às agitações de Maio de 1968 na França, incluindo os protestos pela demissão de Henri Langlois da Cinemateca Francesa, o festival foi ocupado em sua noite de abertura por um grupo de cineastas que questionavam os critérios de seleção e premiação, entre os quais estavam Jean-Luc Godard, François Truffaut e Roman Polanski. O resultado prático dessa ocupação foi a organização de sessões temáticas que alteraram a estrutura do festival e o aumento da importância «[...] do programador profissional, que já não recebia os filmes dos governos, senão que diretamente dos produtores. Além disso, desde então o programador desenvolveu uma busca ativa de novos títulos para as sucessivas edições do festival» (Campos, 2018, p. 26).

A Quinzena dos Realizadores, cuja seleção ficava a cargo dos próprios diretores, foi a resposta mais contundente de Cannes às demandas de 1968, sendo criada no ano seguinte à ocupação. Foi justamente nessa instância, em 1975 e 1976, que *A Batalha do Chile* foi exibido.⁷ Dessa forma, embora não tenha entrado em competição, o documentário de Guzmán seria o destaque de um espaço prestigioso do cinema francês, validado pela crítica cinematográfica. Vale ressaltar que, em 1976, outro filme que se relacionava à repressão no Chile também participaria da edição de Cannes: *Actas de Marusia* (1976), do exilado chileno Miguel Littin, que concorreu à Palma de Ouro representando o México.

⁷ Amanda Rueda (2004, p. 92) afirma que a Quinzena seria um importante espaço para o cinema latino-americano no início dos anos 1970, especialmente para o Cinema Novo brasileiro, uma vez que exibiu filmes de Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Arnaldo Jabor e Paulo César Saraceni.

O Festival Internacional do Filme de Curta-metragem e do Filme Documental de Grenoble, que premiou *A Batalha do Chile* em 1975 e 1976 com uma menção especial, teve curta duração: criado em 1972, sua última edição foi justamente a de 1976 (quando foi exibida a segunda parte, *O Golpe de Estado*). É possível situar sua fundação no que Aida Vallejo Vallejo define como uma nova etapa na história dos festivais, a partir da década de 1950, quando começam a surgir mostras com perfis «especializados em curtas-metragens de ficção, documentário ou animação» (2014, p. 27). Além disso, no contexto de reformulação dessas instâncias após Maio de 1968, quando os programadores assumiram maior protagonismo, surgem na Europa novos festivais «marcados pelo compromisso político e a cinéfila» (Vallejo Vallejo, 2014, p. 29). Assim, Grenoble se abria para gêneros considerados menores pela indústria cinematográfica – curtas-metragens e documentários –, mas que eram acessíveis e usuais para os cinemas de conteúdo marcadamente político e/ou militante.

Em um artigo publicado no jornal *Le monde* em 1º de julho de 1975, quando o Festival de Grenoble havia recém terminado, Jacques Siclier ressaltava que os organizadores procuraram provar a importância desses «gêneros não comerciais», cuja circulação não deveria ser restrita, na opinião do crítico, à esfera dos festivais. No entanto, descrevia uma crise institucional no certame:

O estatuto assinado este ano entre a municipalidade de Grenoble e a Secretaria de Estado da Cultura prevê que não ocorrerá, a partir de agora, senão a cada dois anos. O conselho de administração da associação do Festival deseja sua manutenção anual. Daí, durante esses seis dias, houve certa agitação, petições, tomadas de posição a favor «de uma manifestação única na França e indispensável no plano nacional». Garantido de se realizar em Grenoble, em 1976 e 1978, o Festival Internacional – apoiado pelo Centro Nacional de Cinematografia – deverá, sem dúvida, buscar uma outra cidade – uma outra subvenção – para 1977 (Siclier, 1975).⁸

⁸ Embora não tenha sido possível nesta pesquisa confirmar as razões que levaram à interrupção do festival em 1976, o artigo citado levanta a hipótese de que tenha sido fruto

O crítico lamentava ainda, no mesmo artigo, que o público da cidade ficasse indiferente à crise, constatando que uma abertura do festival em direção a um caráter mais popular seria importante para a promoção do cinema documental que, embora conectado com as demandas políticas do momento, seguia com baixa audiência. Siclier ressalta que esse cinema era realizado tanto por profissionais como por «coletivos e organizações», referindo-se, certamente, ao cinema militante disseminado na França após Maio de 1968. O fato de muitas produções se aproximarem do «amadorismo» fazia, em sua opinião, que algumas exhibições fossem «monótonas» diante da tentação à «demora e ao discurso ideológico invasivo» (Siclier, 1975). Em meio a esse universo, o crítico do *Le monde* constatava que, na edição de 1975, *A Batalha do Chile* havia sido «o sucesso esperado do Festival», ganhador da menção especial.

A notícia da premiação em Grenoble foi publicada em veículos franceses, mas também na imprensa brasileira, o que mostra que esses prêmios faziam com que a existência do documentário fosse difundida em muitos países, mesmo naqueles submetidos a contextos autoritários, caso do Brasil de 1975. Essa mesma nota divulgava que o filme de Guzmán havia obtido o Prêmio Novais-Teixeira da Associação Francesa da Crítica (Fraga, 1975, p. 8). Criado em homenagem ao crítico de origem portuguesa Joaquim Novais Teixeira em 1973, até 1981 premiava filmes estrangeiros, quando passou a prestigiar exclusivamente o cinema francês. Em 1979, ainda sob ditadura, *A Batalha do Chile* foi uma das atrações do Festival Internacional de Cinema de São Paulo, que projetou suas três partes. Esse exemplo é interessante para pensar na importância do meio cinematográfico francês, em especial seus festivais e sua premiação, no circuito internacional. Ou seja, é necessário remarcar que as seleções e premiações nos diversos países devem ser entendidas de modo integrado, e que o sucesso de um filme em certos contextos impulsiona, de modo geral, sua carreira em outros espaços.

É possível supor que esses dois prêmios e a exibição em Cannes tenham ainda alavancado o interesse do público francês por *A Batalha do Chile*,

de desentendimentos entre o poder municipal e a organização do evento.

certamente motivado em igual medida pela ampla comoção causada pelo golpe de Estado no Chile nos setores progressistas e na esquerda da França. Segundo Julien Joly, a primeira parte do documentário (*A Insurreição da Burguesia*) estreou no circuito comercial em 12 de novembro de 1975 (no Saint-André-des-Arts e na sala 14 Juillet). O pesquisador ressalta que o filme foi exitoso em termos de público, considerando a «escala de um cinema de arte e de ensaio parisiense» (Joly, 2018, p. 236). De todo modo, na imprensa a carreira anterior do documentário nos festivais serviu de chamariz enquanto o filme seguia em cartaz:

Aplaudido em Moscou, Pesaro, Berlim, Cannes, duas vezes premiado no Festival de Grenoble onde recebeu, inclusive, o prêmio Novais-Teixeira em nome da Associação Francesa da Crítica, *A Batalha do Chile*, de Patricio Guzmán, não é um filme que busca honras e felicitações. É um testemunho da luta de um povo sem armas, o povo chileno, cujo sofrimento não foi nunca contado, mesmo nas telas (Lachize, 1975a).

De forma paralela, a imprensa já anunciava, na ocasião da exibição nos festivais, que o filme entraria em cartaz. Quando a primeira parte de *A Batalha do Chile* (*A Insurreição da Burguesia*) foi exibida em Grenoble, no mês de junho de 1975, o crítico Louis Marcorelles anunciava que, em breve, haveria mais dois títulos da trilogia (*O Golpe de Estado* e *O Poder Popular*), assim como a estreia no circuito francês das duas primeiras partes, que estava prevista para o «começo da próxima estação» (1975a). Cabe ressaltar que a imprensa é uma das fontes primordiais para se pesquisar os festivais, pois, além de mostrar a recepção crítica das obras exibidas nessas instâncias, permitia que os eventos reverberassem além do espaço/tempo de sua realização. Por meio da imprensa, igualmente, é possível conhecer outras ações que marcam os festivais, e que não se restringem à mera projeção: entrevista, atos políticos, cerimônias, festas, declarações, manifestos etc. são divulgados tanto nos grandes meios como na imprensa especializada em cinema.

Assim, o artigo acima mencionado de Louis Marcorelles, publicado durante o Festival de Grenoble de 1975, relata a presença na França nessa

ocasião de Patricio Guzmán e do montador Pedro Chaskel. Nessa reportagem, Marcocelles transcreve longos trechos da coletiva dada por ambos durante o evento cinematográfico, permitindo conhecer o teor político das declarações da equipe técnica de *A Batalha do Chile*. Enquanto Chaskel enfatizou a dificuldade de montar o material bruto por sua enorme qualidade, Guzmán descreveu minuciosamente como foram feitas as tomadas no Chile, o que aconteceu depois do golpe e o desafio para terminar o documentário em meio à experiência do exílio. É interessante notar que o realizador não faz menção à tentativa mal sucedida de finalizar o filme na produtora francesa SLON, mas dedica muitas palavras à importância de Chris Marker para o projeto – um cineasta, sem dúvida, importante no meio cinematográfico de esquerda na França e que aportava um selo de qualidade a seu filme:

[...] Chris Marker teve um papel fundamental. Ele traduziu para nós em francês *La première année*. Então, no começo de 1973, quando nós sentimos que a grande crise política se aproximava, nós escrevemos a Chris dizendo que havia uma equipe, que nós queríamos fazer um filme que seria um vasto panorama de tudo que se passava no Chile, mas nós não tínhamos película virgem, não tínhamos material, por conta do bloqueio econômico imposto à Unidade Popular. Chris me disse: «muito bem, eu vou ver o que eu possa fazer». Uma carta muito curta. E dentro de três meses ele me avisaria que mandaria o material. Nós o recebemos. Chris não colocou nenhuma condição para nos enviar. Ele nos disse: «O material é de vocês, filmem com ele, tudo o que eu posso fazer é enviá-lo a vocês». Havia poucos europeus assim tão claros com a gente nessa época (em Marcocelles, 1975a).

Além de um agradecimento público a Chris Marker, as declarações de Guzmán no Festival de Grenoble mostram que o interesse por *A Batalha do Chile* passava não apenas por sua qualidade cinematográfica, mas também por seu discurso político e as condições que tornaram o filme um documento disponível para o mundo sobre a queda da Unidade Popular. Em termos gerais, a recepção da trilogia na França foi bastante positiva, prevalecendo os comentários sobre o conteúdo político mais do que por suas características propriamente cinematográficas.

A Batalha do Chile na Quinzena dos Realizadores

A segunda parte de *A Batalha do Chile, O Golpe de Estado*, estreou nos cinemas franceses, em 16 de fevereiro de 1977, no Studio Logos e no Racine Odéon (Joly, 2018, p. 240). O filme foi ainda exibido em projeções alternativas – coletivos, organizações, estruturas de distribuição independentes –, o que leva Joly a concluir que teve sucesso tanto «no seio de uma certa intelligentsia internacional como nos meios militantes» (2018, p. 238). Nesse sentido, a presença de *A Batalha do Chile* em um dos festivais mais prestigiosos do circuito cinematográfico, na instância da Quinzena de Realizadores de Cannes, seria uma importante oportunidade para que a produção de Guzmán fosse tomada pela crítica e pelo público francês como um dos testemunhos mais contundentes da situação política chilena antes e depois do golpe.

Em 12 de maio de 1975 o Partido Socialista Unificado (PSU) inaugurou seu ‘contra festival’ no Boulevard de la République. De acordo com Louis Marcorelles, o festival do PSU definia Cannes como um «festival do dinheiro reservado a uma elite privilegiada», optando por programar sua própria mostra paralela, aberta às temáticas políticas que consideravam relevantes: «[...] exército, luta anti-imperialista, luta das mulheres, imigrantes e minorias, lutas operárias e camponesas, vida cotidiana etc.» (Marcorelles, 1975b). No entanto, em 1975, o evento socialista tinha um ponto em comum com a prestigiosa Quinzena dos Realizadores do balneário francês: a projeção da primeira parte de *A Batalha do Chile (A Insurreição da Burguesia)*.

O mesmo Louis Marcorelles (1975c), em outro artigo publicado durante o Festival de Cannes de 1975, no *Le monde* (em 21 de maio), diagnosticava que as duas instâncias mais importantes do evento naquele ano eram as criadas após as reivindicações feitas na ocupação de Maio de 1968: Perspectivas do Cinema Francês e Quinzena dos Realizadores. No mesmo texto Marcorelles tecia grandes elogios ao documentário de Guzmán, dando extrema relevância à sua projeção no festival:⁹

⁹ No ano seguinte, quando a segunda parte de *A Batalha do Chile* foi exibida em Cannes,

A Quinzena não para de nos propor filmes surpreendentes, o último até o momento vem do Chile, através de Cuba, que o financiou fornecendo os meios materiais e o apoio moral indispensável para possibilitar um destacado documentário intitulado: *A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas*, realizado por Patricio Guzmán, autor de *La première année* (Marcorelles, 1975c).

De acordo com Julien Joly (2018, p, 235), a primeira parte de *A Batalha do Chile* contou com três projeções no Cinema Star, entre os dias 19 e 20 de maio de 1975. A primeira delas foi acompanhada por um debate com Patricio Guzmán. No ano seguinte, a segunda parte, *O Golpe de Estado*, chegava ao festival com grande expectativa, contando com cinco exhibições nessa mesma sala, ocorridas entre os dias 15 e 17 de maio de 1976. Para Joly, o maior número de projeções do documentário em relação ao ano anterior atesta «[...] por um lado, a orientação política do festival de Cannes da época; por outro, a existência de uma rede cultural transnacional que apoiava a intensificação da difusão das obras dos cineastas chilenos» (Joly, 2018, p. 239). A Quinzena dos Realizadores inaugurou, naquele ano, o Festival de Cannes, sendo que o filme de Guzmán foi exibido no primeiro dia – de acordo com Louis Marcorelles (1976), numa sala ao lado de onde era exibido *O império dos sentidos* (Nagisa Ōshima, 1976).

Assim como ocorreu em 1975, a projeção de *O Golpe de Estado* foi seguida de uma intervenção do realizador. Nos arquivos da Cinemateca Cubana do ICAIC, há uma longa transcrição da coletiva que Guzmán realizou em Cannes em 1976.¹⁰ Suas declarações no festival se converteram em um ato político, uma vez que o realizador aproveitou a visibilidade para denunciar a repressão no Chile, principalmente aquela que havia acometido sua própria equipe. Vale dizer que o desaparecimento do

Louis Marcorelles (1976) lamentou que uma parte da crítica francesa tivesse ‘subestimado’ o primeiro filme da trilogia, reafirmando sua empolgação com o documentário de Patricio Guzmán.

¹⁰ “Extraits d’une intervention de Patricio Guzmán (Cannes 1976)” (Guzmán, 1976). Documento inédito presente no arquivo da Cinemateca Cubana do ICAIC.

operador de câmara Jorge Müller seria evocado em vários festivais pelos quais o documentário passou, o que fez com que ganhasse as páginas da imprensa estrangeira. Em Cannes, no ano de 1976, essa denúncia esteve presente, assim como um apelo para que fossem feitos esforços para impedir um destino trágico para Müller:

A partir do 11 de setembro de 1973, uma grande parte da equipe foi presa. De nossos seis membros, quatro foram detidos... Eu fui detido durante 15 dias no Estádio Nacional de Santiago... Jorge Müller, o cinegrafista de *A batalha*, está ainda na prisão. Ele foi detido em 28 de novembro de 1974 com sua companheira, a atriz Carmen Bueno. Ela foi assassinada alguns meses mais tarde pelos agentes da DINA, e seu nome figura entre os 'desaparecidos' que o governo de Pinochet difunde fora do Chile. Nós sabemos que Jorge Müller foi torturado e submetido a todos os tipos de humilhação, mas que ele se encontra ainda com vida no campo de concentração 'Quatro Álamos' de Santiago. Todos os intelectuais e os artistas do mundo, e particularmente os cineastas, podem contribuir para impedir a morte de Jorge Müller e obter sua liberdade enviando comunicados coletivos e públicos, emanando de suas diversas organizações, e tornando conhecida da opinião pública a situação, exigindo que a ditadura respeite sua vida (Guzmán, 1976).

Na ocasião do festival, Guzmán ainda desconhecia o trágico destino de Jorge Müller. Segundo Milton Godoy e Jimena Obregón (2013, p. 139), o operador de câmara de *A Batalha do Chile* e sua companheira foram levados inicialmente à Villa Grimaldi, de onde seguiram para Quatro Álamos. Ambos teriam sido vistos pela última vez em 18 de dezembro de 1973, quando foram retirados dessa prisão por agentes da DINA. Dessa forma, em plena ditadura, Guzmán ainda tinha informações desencontradas, que não permitiam atestar a morte de Müller. De todo modo, essas denúncias feitas em Cannes ganhariam repercussão para além do festival, como mostra um artigo de Daniel Riche (1977) para o *Liberation*, publicado na França em 21 de janeiro de 1977, que praticamente reproduz *ipsis litteris* as palavras proferidas pelo diretor chileno um ano antes, durante sua passagem pelo certame.

Nessa mesma entrevista em Cannes, de 1976, o realizador, ao apresentar a continuação de *A Insurreição da Burguesia*, fazia um diagnóstico auto-crítico da Unidade Popular, que teria se dividido entre duas estratégias opostas, na sua leitura: a estratégia frentista do Partido Comunista, e a do poder popular do Partido Socialista.¹¹ O filme teria como objetivo mostrar «todos os pontos de vista da esquerda» (Guzmán, 1976), sem tomar partido. O interessante dessas declarações é que elas parecem apontar na direção mais do que seria o final da trilogia – *O Poder Popular* – do que aquilo que sugeria *O Golpe de Estado*. Guzmán reafirmava também, mais uma vez, o caráter testemunhal do documentário:

Nós íamos testemunhar filmando a situação histórica que hoje se transformou em uma lição. Nós jamais quisemos fazer um filme de agitação; nós queríamos fazer um filme de análise... Tudo isso aparece incrustado, integrado no filme. Ou seja, a história, a crônica dos eventos não são alteradas pelas informações complementares. Toda informação do filme se desprende dele mesmo (Guzmán, 1976).

Quando a terceira parte de *A Batalha do Chile* foi lançada, sua carreira em festivais foi bastante menos exitosa do que as duas primeiras. Em primeiro lugar, é possível citar certa desmobilização dos movimentos de solidariedade ao Chile frente à duração distendida da ditadura e sua institucionalização. Por outro lado, pode-se levantar a hipótese de que o aspecto mais autocrítico, focado nos debates internos da própria Unidade Popular, tenha amenizado a monumentalidade presente em *A Insurreição da Burguesia* e *O Golpe de Estado*. Por fim, também é possível supor que os dois títulos iniciais da trilogia tenham funcionado como dois capítulos de um mesmo produto, enquanto *O Poder Popular* ficou isolado no tempo.

¹¹ É interessante notar que a seleção cubana das declarações do diretor ressalta, justamente, a parte da fala do diretor chileno dedicada a compreender as causas do golpe desde o ponto de vista das deficiências da Unidade Popular. A tensão entre a via armada cubana e a via chilena democrática e sua manifestação no cinema foram trabalhadas em um artigo anterior: Aguiar 2019b.

É flagrante, nesse sentido, sua ausência no Festival de Cannes (e nos festivais franceses, de modo geral), ainda mais considerando o sucesso que o realizador havia encontrado nessas instâncias nos anos anteriores.

A explicação de Guzmán (2020) para os três anos de intervalo entre a parte dois e a três de *A Batalha do Chile* evoca problemas pessoais, mas que são significativos para compreender a precariedade da situação de exílio. O realizador narra que os dois primeiros filmes foram exibidos em salas de 34 países, e que muitas vezes ele esteve nas estreias, o que exigia frequentes deslocamentos. Essa exitosa carreira dos filmes iniciais da trilogia fez com que ele permanecesse um tempo longo em Madrid, enquanto sua mulher e filhas estavam em Havana, culminando na separação do casal. Sem entrar em maiores detalhes sobre sua saúde, ele declara: «Nesse contexto caí numa espécie de crise, com uma perda da noção do tempo. Primeiro estive em um hospital de Madrid. Muito alarmado, Pedro solicitou ao ICAIC assistência médica para mim. Voltei a Cuba, onde estive hospitalizado vários meses [...]» (Guzmán, 2020, p. 163).

Uma entrevista com Patricio Guzmán realizada por Julianne Burton, em 1977, sugere certo descontentamento da parte do realizador com a recepção dos filmes na França, apesar de seu sucesso nos festivais, especialmente no que se refere à segunda parte. Ele declara que o documentário funcionava bem com as massas, mas que teria causado um desencanto entre intelectuais. Para o realizador, *O Golpe de Estado* não teria mobilizado os críticos de esquerda – com exceção de Marcel Martin e Louis Marcorelles. Mais do que críticas negativas, o que o incomodou foi a pouca atenção que o segundo filme da trilogia teria recebido, em sua leitura, em função de uma esquerda francesa fragmentada (Burton, 1977, pp. 63-64).

O estudo de caso da projeção e da repercussão de *A Batalha do Chile* no Festival de Cannes permite, assim, perceber que as redes de solidariedade ao Chile que se firmaram na Europa após o golpe perderam força gradualmente, no campo cinematográfico, ao longo da década de 1970. Pode-se dizer que, no caso específico da França, a comoção em torno ao golpe de Estado acompanhou o grande interesse da esquerda francesa pelo governo de Salvador Allende, especialmente por parte dos socialistas,

que buscavam articular uma candidatura forte por meio da aliança com o Partido Comunista – tal como havia feito à Unidade Popular chilena.¹² Também a intensa violência empregada no 11 de setembro e em seus dias posteriores¹³ – vale lembrar que as impressionantes imagens do bombardeio do Palácio de La Moneda integram o documentário aqui estudado – contribuíram para a mobilização da opinião pública internacional em torno da pauta democrática nos primeiros anos da ditadura. Caroline Moine (2015, pp. 102-103) coloca a questão de que os movimentos de solidariedade ao Chile passaram a disputar atenção com outras causas ao longo dos anos 1960, como os movimentos de oposição às outras ditaduras sul-americanas ou os conflitos que antecederam a Revolução Sandinista na Nicarágua.

Apesar da perda de dinamismo nos movimentos de solidariedade ao Chile que Caroline Moine identifica como um processo gradual a partir de 1976, o interesse da França pela Unidade Popular e pela ditadura permanece até os dias de hoje, seja pela presença de exilados e seus descendentes no país, seja pela simbologia atribuída à emblemática figura de Salvador Allende. Jacqueline Mouesca declara que *A Batalha do Chile* fez com que Guzmán se convertesse no «cineasta da Unidade Popular por antonomásia» (1988, p. 85). No caso do festival de Cannes, essa afirmação se confirma pelo fato de o festival ter programado outros quatro documentários do cineasta que revisitaram esse período: *Salvador Allende* (2004), *Nostalgia da Luz* (2010), *A cordilheira dos sonhos* (2019) e *Mi país imaginário* (2022). Dessa forma, é possível afirmar que a projeção das duas partes de *A Batalha do Chile* em meados dos anos 1970 ajudou não

¹² Esse tema foi trabalhado por Compagnon, 2009 e Moine, 2015.

¹³ Melisa Slatman destaca que a repressão da ditadura chilena foi mais intensa, sobretudo, até 1978:

Dentro do que foi a fase reativa dessa ditadura, o primeiro modelo repressivo adotado, entre setembro e outubro de 1973, foi o da detenção massiva e tortura em lugares públicos de milhares de pessoas e a organização de pelotões de fuzilamento, que resultaram muito custosos à ditadura no nível da opinião pública internacional. Durante esse primeiro período, ocorreram 67% das prisões suscitadas durante toda a ditadura, e somente nos três primeiros dias do golpe foram presas mais de 5373 pessoas, segundo os cálculos da Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura (2016, p. 7).

apenas a legitimizar o filme como um dos documentários mais importantes do cinema latino-americano como também para consolidar o nome de Patricio Guzmán no circuito cinematográfico francês e internacional.

Considerações finais

A circulação de *A Batalha do Chile* nos festivais de cinema franceses, no contexto de seu lançamento, assim como os prêmios que o filme alcançou, é um recorte bem delimitado de um objeto de estudo mais amplo: as redes de solidariedade ao Chile que se articularam durante a ditadura dos dois lados da fronteira geopolítica. Tanto nos países do leste como nos do oeste, a queda da Unidade Popular gerou forte comoção, o que abriu espaço aos exilados e suas obras, em especial àquelas que se vinculavam mais diretamente com os acontecimentos chilenos. Dessa forma, as três partes do documentário de Patricio Guzmán foram recebidas como testemunhos eloquentes dos conflitos e do golpe de Estado, encontrando boa distribuição no circuito cinematográfico mundial.

No caso da França, os anos sessenta foram marcados por fortes agitações políticas que reconfiguraram as esquerdas locais, como a Guerra da Argélia (1954-1962) e o Maio de 1968. Nesse contexto, eventos latino-americanos, como a Revolução Cubana (1959) e a Unidade Popular (1970-1973,) atraíram os holofotes dos setores progressistas, que se mobilizariam, após o 11 de setembro de 1973, em prol de um projeto de socialismo democrático ou simplesmente contra a repressão de Augusto Pinochet. Como foi demonstrado, esse quadro reverberou também no meio cinematográfico ampliando demandas por novos critérios nas instâncias legitimadoras – como os festivais – e o interesse por filmes de caráter marcadamente político. Nesse contexto, *A Batalha do Chile*, de um diretor já conhecido na França por seu primeiro documentário sobre a UP – *La première année* – obteve grande visibilidade.

Como coloca Caroline Moine, para se estudar o movimento de solidariedade ao Chile, «é necessário traçar os laços de solidariedade que foram criados e seguir os movimentos que deles resultaram» (2015, p. 92). Trata-se,

portanto, de mapear os trajetos de pessoas, ideias e produções culturais – publicações, filmes, emissões, etc. Assim, este capítulo buscou mostrar os mecanismos de valorização dos festivais franceses que programaram *A Batalha do Chile*, tanto do ponto de vista dos debates estéticos como políticos que estavam em voga no momento de lançamento do documentário. Também procurou-se analisar a circulação dessa obra e de seu realizador pelo sinuoso caminho do exílio, uma situação de desterro que constrói, apesar da precariedade, pontes transnacionais pelas quais se espalharam as denúncias de violação dos direitos humanos e da repressão chilena.

Retomando o argumento inicial deste capítulo, o de que a trilogia de Guzmán chegou tardiamente na televisão aberta chilena, é necessário destacar que este estudo propôs também uma reflexão sobre quais são os elementos que fizeram de *A Batalha do Chile* um filme-monumento sobre o golpe de Estado. Certamente, tal papel pode ser pensado a partir de aspectos propriamente estéticos, como a presença de uma narrativa explicativa para o evento histórico articulada à potência das imagens testemunhais. Porém, o processo de legitimação do filme e de seu diretor devem ser compreendidos ainda por trajetórias extrafílmicas. Ou seja, pela intensa circulação de sujeitos e de imagens e pelas redes transnacionais que possibilitaram a realização de *A Batalha do Chile*, assim como pelo êxito que o documentário conquistou desde o momento de seu lançamento no circuito cinematográfico. As exposições nos festivais colaboraram para que ele se inserisse na história do cinema mundial, bem como em uma memória da esquerda dos anos 1970 na qual a solidariedade entre os povos representava um eixo constitutivo dos discursos e das práticas políticas que se consolidavam a partir do trânsito de ideias entre América Latina e Europa.

Referências bibliográficas

Aguiar, C. A. (2019a). Chris Marker y SLON en La batalla de Chile. En M. Villarroel (Ed.). *Cine chileno y latinoamericano: Antología de un Encuentro*. Santiago do Chile: LOM, 235-245.

- Aguiar, C. A. (2019b). O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC. *DOC On-line*, n. 2019SI, 182-200. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/660/446>.
- Burton, J. (1977). Politics and the documentary in people's Chile: an interview with Patricio Guzman on 'The Battle of Chile'. *Socialist Revolution*. v. 7, n. 5. 36-68.
- Campos, M. (2018). Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina. *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, 11-40. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1441>.
- Campos Pérez, Marcy (2021). Volver sobre *La Batalla de Chile*: Quehacer colectivo y dimensiones internacionales de una cooperación cinematográfica en los setenta. *Rosa, una revista de izquierda*. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <https://www.revistarosa.cl/2021/09/13/volver-sobre-la-batalla-de-chile/>.
- Compagnon, O. (2009). L'Euro-Amérique en question : comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine. *Nuevo mundo, nuevos mundos*. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <http://nuevomundo.revues.org/54783>.
- De Valck, M. (2016). Introduction: what is a film festival? How to study festivals and why you should. In M. De Valck; B. Kredell, Brendan & S. Loist. *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque, Routledge, 1-11.
- Del Valle Dávila, I. (2021). Notas sobre la exhibición televisiva de "La batalla de Chile". *Primer plano*, 12 out. 2021. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <https://www.revistaprimerplano.cl/notas-sobre-la-exhibicion-televisiva-de-la-batalla-de-chile/>. Acesso em: 17 dez. 2021.
- Fraga, M. (1975). No mundo do cinema. *Jornal do Brasil*, 2 jul.
- Godoy, M. & Obregón, J. (2013). A cuarenta años de La Batalla de Chile. Entrevista con Patricio Guzmán acerca de su trabajo documental y la dictadura cívico-militar chilena, 1973-2013. *Tiempo Histórico*, 6, 137-151. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <http://revistas.academia.cl/index.php/tiempohistorico/article/view/213>.
- Guzmán, P. (2020). *La batalla de Chile: História de uma película*. Santiago de Chile: Catalonia.

- Guzmán, P. & Sempere, P. (1977). *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres.
- Guzmán, P. (1976). Extraits d'une intervention de Patricio Guzmán (Cannes 1976). Entrevista depositada no arquivo da Cinemateca Cubano do ICAIC.
- Joly, J. (2018). *Le cinéma de Patricio Guzmán. Histoire, mémoires, engagements: un itinéraire transnational*. Tese de doutorado, Musique, musicologie et arts de la scène – Université Sorbonne Paris.
- Lachize, S. (1975). *La bataille du Chili*, de Patricio Guzman. La lutte d'un peuple sans armes. *L'humanité*, 19 dez.
- Marcorelles, L. (1975a). L'angoisse nous saisissait devant ce que nous voyions. *Le monde*, 26 jun.
- . (1975b). Clôture à Cannes : La plus grande maison de la culture de France... *Le monde*, 26 maio. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <https://www.lemonde.fr/archives-du-monde/26-05-1975/2/>.
- . (1975c). La violence quotidienne. *Le monde*, 21 maio.
- . (1976). La mise en images des contradictions de l'Unité Populaire. *Le monde*, 20 maio.
- Moine, C. (2015). Les mouvements de solidarité internationale avec le Chili dans l'Europe de la Guerre froide. *Monde(s)*, 8, 83-104. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <https://www.cairn.info/revue-mondes-2015-2-page-83.htm>.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid, Ediciones del Litoral.
- Ostrowska, D. (2016). Making film history at the Cannes film festival. In M. De Valck; B. Kredell, Brendan & S. Loist. *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque, Routledge, 18-33.
- Riche, D. (1977). La batailles du Chili: 2e partie: le coup d'État, *Liberation*, 21 jan.
- Rueda, A. (2004). Films latino-américains, festivals français. *Caravelle*, 83, 87-104. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <http://www.jstor.org/stable/40854152>.
- Siclier, J. (1975). Les transformations du Festival de Grenoble. *Le monde*, 1º de julho de 1975. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/07/01/les-transformations-du-festival-de-grenoble_2575344_1819218.html.
- Slatman, M. (2021). Dictaduras de seguridad nacional en Chile y Argentina. Estudio comparativo y relacional de sus estrategias represivas. *Aletheia*, 7(13).

Acedido a 17 de dezembro de 2021, em http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7618/pr.7618.pdf.

Vallejo Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias*, 39, 13-42. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>.

Weinstein, B (2013). Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. *Revista Eletrônica da Anphlac*, 14, 9-36. Acedido a 17 de dezembro de 2021, em <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/2331>.

(Página deixada propositadamente em branco)

EL TIEMPO HISTÓRICO EN EL CINE DOCUMENTAL DE PATRICIO GUZMÁN

Ignacio del Valle-Dávila

Universidade Estadual de Campinas

elvalledeignacio@gmail.com

RESUMO: Este trabalho visa oferecer uma interpretação do cinema do diretor chileno Patricio Guzmán a partir das noções de multitemporalidade e tempo histórico. Para isso, analisaremos como seus documentários exploram temática e narrativamente o tempo passado em sua longa, média e curta duração. Estudaremos também as diferentes articulações entre tempo e acontecimento presentes em sua cinematografia. Junto a isso, abordaremos a relação entre memória e história em sua obra, com foco em *A Batalha do de Chile* (1975, 1976, 1979) e na trilogia composta por *Nostalgia de la Luz* (2010), *O Botão de Nácar* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019). Com isso, buscaremos problematizar a noção de ‘virada poética’, frequentemente atribuída à última trilogia de Guzmán, e destacaremos as persistências narrativas e temáticas que existem entre esta última trilogia e suas obras anteriores.

Palavras-Chave: Multitemporalidade, Documentário, Memória, Coalescência Temporal, Montagem de Tempos Heterogêneos.

ABSTRACT: The aim of this paper is to offer an interpretation of the films of Chilean director Patricio Guzmán based on the notions of multi-temporality and historical time. To do so, we will analyse how his documentaries thematically and narratively explore the past in their long, medium and short duration. We will also study the different articulations between time and event present in his cinematography. At the same time, we will examine the relationship between memory and history in his work, focusing on *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979) and the trilogy composed by *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) and *La cordillera de los sueños* (2019). Through all this, we will attempt to problematise the notion of the ‘poetic turn’ often attributed to Guzmán’s last trilogy and highlight the narrative and thematic persistence that exist between these last films and his earlier works.

Keywords: Multi-temporality, documentary, memory, temporal coalescence, heterogeneous time assembly.

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo ofrecer una interpretación del cine del director chileno Patricio Guzmán a partir de las nociones de multitemporalidad y tiempo histórico. Para ello, analizaremos cómo sus documentales exploran temática y narrativamente el tiempo pasado en su larga, mediana y corta duración. También estudiaremos las diferentes articulaciones entre tiempo y acontecimiento presentes en su cinematografía. Junto con ello, abordaremos las relaciones entre memoria e historia en su obra, con foco en *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979) y la trilogía compuesta por *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019). Mediante ello, buscaremos problematizar la noción de ‘giro poético’, frecuentemente atribuida a la última trilogía de Guzmán, y pondremos de relieve las persistencias narrativas y temáticas que existen entre esta última trilogía y sus obras anteriores.

Palabras Clave: Multitemporalidad, documental, memoria, coalescencia temporal, montaje de tiempos heterogéneos.

Introducción

Tras el estreno de *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), una parte importante de la crítica cinematográfica y algunos trabajos académicos se apresuraron en anunciar la presencia de un ‘giro poético’ en el cine del director chileno, sobre todo al comparar ese documental con su filme más reciente hasta entonces, *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004) y su célebre trilogía *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979). Mientras esos filmes hacían referencia a acontecimientos específicos, en su mayoría asociados a la Unidad Popular, y buscaban ofrecer explicaciones causales de los motivos que llevaron al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, *Nostalgia de la luz* proponía una narración donde abundaban las asociaciones libres entre épocas y acontecimientos diferentes, así como las metáforas visuales sobre el cosmos y el territorio chileno, con un carácter ensayístico.

En lo sucesivo, el estreno de *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015) confirmó ese diagnóstico de parte de la crítica internacional, que frecuentemente utilizó palabras como «lirismo», «poesía», «oda» o «canto» para referirse al filme (Kabous, 2020, pp. 188-191). Para la crítica, el ‘giro

poético' también estaría presente en *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019), a pesar de que ese último filme es menos propenso que los dos anteriores a ese tipo de asociaciones libres.

En la actualidad, más de una década después del estreno de *Nostalgia de la luz*, la idea de un 'giro poético' continúa siendo sostenida en diversas retrospectivas sobre el cine de Patricio Guzmán. En el exacto momento en que escribo estas líneas, se está inaugurando la muestra 'Cartografía de la memoria chilena', organizada por la asociación catalana Zumzeig. Su programación tiene como objetivo ofrecer un «foco dedicado al giro poético del director chileno Patricio Guzmán, con la proyección de su trilogía *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar* y *La cordillera de los sueños*».¹ Es perceptible una visión semejante en el Concurso de Agregación Interna para profesores de español de 2021 del Ministerio de Educación francés. En el programa del concurso, que seleccionó *El botón de nácar* como parte de su temario, se lee: «Esta trilogía (...), está marcada en el plano estilístico por una mezcla de hechos reales y visión poética». Si, por un lado, los responsables del concurso constataron esa «visión poética» en los tres últimos filmes de Guzmán, por otro, las obras anteriores fueron definidas como «los documentales clásicos del cineasta».²

En este trabajo propongo un análisis de conjunto de la filmografía de Patricio Guzmán que va en un sentido opuesto. Frente a la idea de un 'giro poético', que alejaría la última trilogía de la cinematografía más 'clásica' de Guzmán, pretendo interrogar las persistencias temáticas y narrativas a lo largo de toda su obra, para demostrar que la última trilogía hunde profundamente sus raíces en trabajos anteriores. Para ello, analizaré los documentales de Guzmán a partir de las nociones de tiempo histórico y multitemporalidad, variables esenciales dentro de la obra de Guzmán que, sin embargo, han sido poco llevadas en cuenta al anunciar la irrupción de un 'giro poético'.

¹ En 'Cartografía de la memoria chilena' (2022). *Zumzeig*. Acceso el 14 de enero de 2022, en <https://zumzeigcine.coop/es/cine/films/cartografia-de-la-memoria-chilena/>

² En Concours interne de l'agrégation et CAER – PA. Section langues vivantes étrangères : espagnol. Programme de la session 2021. Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, République Française.

Tiempo y acontecimiento

Si consideramos el conjunto de los documentales de Patricio Guzmán y no solo aquellos sobre Chile, sería posible distinguir, en líneas generales, tres grandes grupos a partir de la manera en que abordan las relaciones entre el tiempo histórico y los acontecimientos. En primer lugar, encontramos un grupo de documentales cuya temática principal gira en torno a acontecimientos bastante específicos que transcurren en un tiempo breve. Es el caso de películas como *La insurrección de la burguesía* (Patricio Guzmán, 1975), *El golpe de estado* (Patricio Guzmán, 1976) y, en menor medida, *El poder popular* (Patricio Guzmán, 1979), es decir, los tres largometrajes que componen *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*. Lo mismo podría decirse de los dos primeros largometrajes del director chileno, *El primer año* (Patricio Guzmán, 1972) y *La respuesta de octubre* (Patricio Guzmán, 1972), y de otras obras posteriores, como *En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, 1987), *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001) y *Mi país imaginario* (Patricio Guzmán, 2022).

Hasta cierto punto, *Salvador Allende* se caracteriza también por abordar acontecimientos bastante específicos, circunscritos dentro de un tiempo preciso, aunque en este caso no hablemos de pocos años o meses, como en los filmes anteriores, sino del tiempo de una vida – la del presidente Salvador Allende. Ese tiempo se extiende hasta el presente de la filmación, pues Guzmán efectúa constantes relaciones entre el momento histórico en que realiza el filme – los treinta años del golpe de Estado de 1973 – y la época de Allende. De ese modo, ya no estaríamos dentro de la corta duración histórica, sino más bien en una temporalidad que corresponde a casi un siglo.

En todos los filmes del primer grupo, Guzmán asume el objetivo de acercarse a procesos históricos determinados que intenta explicar valiéndose del relato audiovisual. Así, incluso en aquellos casos en que los filmes se sustentan sobre los testimonios de personas entrevistadas, la narración asume un cierto carácter de crónica – en el sentido de un relato bastante lineal de acontecimientos. La cronología no siempre es estricta pero sí se hace notar, muchas veces de forma explícita a través del narrador. En lo

que se refiere al discurso, es perceptible un tono más bien asertivo en la presentación, explicación e interpretación de los sucesos narrados. En ese sentido, esos filmes de Guzmán tienen como uno de sus rasgos más característicos la asertividad, que tradicionalmente le ha sido atribuida al documental, al menos en sus modalidades más clásicas (Carroll, 2004; Ramos, 2013, pp. 22-23). En concordancia con ese rasgo, la mayoría de los filmes que pertenecen a esta categoría abordan una contingencia histórica precisa: la Unidad Popular (1970-1973), la dictadura (1973-1990) o la posdictadura. Así, por ejemplo, podríamos citar como temáticas de ellos la oposición burguesa al gobierno de Allende, el golpe de Estado, el arresto de Pinochet en Londres, etc.

El segundo grupo de filmes se caracteriza por una estrategia narrativa totalmente diferente. En ellos, el cineasta desarrolla una lógica asociativa que se aleja de las explicaciones causales y de la predominancia del orden cronológico propio del primer grupo. El tema de esos filmes no procede de un acontecimiento claramente identificable ni tampoco necesariamente fácil de situar en un tiempo y un espacio concretos, sino de una reflexión más abstracta que funciona de forma metafórica, estableciendo relaciones bastante libres entre diferentes elementos temáticos o incluso figurales del filme. En todos ellos es perceptible la proposición de ideas a través de analogías entre tiempos y eventos diferentes, así como semejanzas formales y algunos procedimientos técnicos como *raccords* de posición o de movimiento e incluso *morphings*.³ En muchos casos hay, además, una voluntad explícita por encontrar en el presente vestigios del pasado cercano o de momentos más pretéritos, como el pasado precolombino. El objetivo sería partir de la superficie epidérmica de aquello que se ha conservado de un tiempo pasado para realizar un ejercicio de memoria que se asemeja a una suerte de ‘excavación’ en el tiempo, un rasgo ya presente en el filme *Salvador Allende*.⁴ A diferencia del primer grupo,

³ Para un análisis de este último recurso en los filmes de Guzmán – particularmente en *El botón de nácar* – remito al trabajo de Magali Kabous (2020).

⁴ En muchos de esos filmes Guzmán realiza acciones como rascar muros para descubrir lo que hay debajo de la capa superior de pintura, desmenuzar tierra seca, coger entre sus

los títulos de los filmes del segundo hacen menos alusiones a un evento determinado: *La cruz del sur* (Patricio Guzmán, 1992), *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997), *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar*, *La cordillera de los sueños*.

Finalmente, es posible distinguir un tercer grupo de filmes cuya narración tiene como punto de partida un objeto específico y tangible, generalmente un libro o una serie de ellos. Es el caso de los documentales *Pueblo en vilo* (Patricio Guzmán, 1995), *La isla de Robinson Crusoe* (Patricio Guzmán, 1999) y *Mon Jules Verne* (Patricio Guzmán, 2005). En ellos, la reflexión suele funcionar como un continuo ir y venir entre el objeto preciso que suscita la reflexión y experiencias subjetivas del cineasta o de sus entrevistados que están relacionadas con ese objeto. Ese ir y venir tiene una dimensión temporal, pues en estos filmes se asocian permanentemente dos épocas diferentes: el presente del cineasta y de los entrevistados y el tiempo del objeto o del lugar sobre el que versa el filme.

Este último tipo de documentales suele corresponder a proyectos realizados por encargo y, en todos ellos, volvemos a tener una lógica asociativa y un tratamiento no cronológico del tiempo que recuerda a los filmes del segundo grupo. Sin embargo, la gran diferencia entre ambos es que en el tercer grupo las analogías operan de una manera menos libre que en los filmes del segundo, pues se estructuran siempre a partir del objeto que sirve como piedra angular de la narración. Toda la reflexión gira entorno a ese eje. Así, por ejemplo, se asocia el ensayo *Pueblo en vilo: microhistoria de San José de Gracia*, publicado en 1968 por el mexicano Luis González González, con el pueblo en el que

dedos los últimos vestigios materiales del expresidente Allende – su reloj, su cartera, etc. – que recuerdan en gran medida el ejercicio de memoria emprendido por Didi-Huberman a partir de la noción de «corteza» (2017). Didi-Huberman extrae con los dedos cortezas de los abedules de Auschwitz-Birkenau, como una forma de acercarse a la memoria de los campos de concentración desde los vestigios materiales. Al defender la importancia de la materialidad – que denomina *córtex*, en una analogía con la corteza de los árboles – para el trabajo memorialístico, el historiador francés hace un llamado a asumir una actitud similar a la de los arqueólogos con respecto al pasado.

sucede (*Pueblo en vilo*) y la novela *Robinson Crusoe*, escrita por Daniel Defoe en 1719, con la isla donde vivió el náufrago que habría inspirado el libro (*La isla de Robinson Crusoe*). En la versión más ambiciosa de esta tercera modalidad, se establecen paralelos entre las novelas de la serie *Los viajes extraordinarios*, escrita por Julio Verne en el siglo XIX, con expediciones más o menos similares realizadas en la actualidad por personas reales (*Mon Jules Verne*). Aunque no se trate de un filme sobre un libro, el documental *Madrid* (Patricio Guzmán, 2002) presenta ciertas características de esta categoría, pues en él la capital española sirve como el objeto de interés alrededor del que giran todas las reflexiones personales planteadas por Guzmán.

Los tres grupos que he definido no dan cuenta de toda la producción cinematográfica de Patricio Guzmán. Sin duda, el lector que conozca bien la obra del cineasta chileno habrá reparado en que no he mencionado ninguno de los cortometrajes realizados durante sus años de juventud, antes de la llegada de Salvador Allende al poder. Tampoco he citado su único largometraje de ficción, *La rosa de los vientos* (Patricio Guzmán, 1983), ni las series de documentales televisivos realizados para la televisión española (TVE) en los años ochenta: *México precolombino* (Patricio Guzmán, 1987) y *El proyecto ilustrado de Carlos III* (Patricio Guzmán, 1988).⁵ Finalmente, he omitido los cortometrajes documentales que realizó como una suerte de prolongaciones que siguen la estela de *Nostalgia de la luz: Oscar Saa, el técnico de las estrellas* (Patricio Guzmán, 2010), *María Teresa y la enana marrón* (Patricio Guzmán, 2010), *Chile, una galaxia de problemas* (Patricio Guzmán, 2010), etc. Sin embargo, pese a esas ausencias menores, todos los largometrajes documentales del realizador pueden situarse dentro de uno de los tres grupos propuestos, aunque, como he explicado, filmes como *Salvador Allende* y *Madrid* presenten algunas particularidades. En el caso específico de la película *Salvador*

⁵ Como explica Jorge Ruffinelli, ambas series documentales no tienen una versión cinematográfica. En ellas, Guzmán desarrolló un lenguaje cinematográfico que tuvo en cuenta el carácter didáctico del proyecto destinado a la televisión pública española (Ruffinelli, 2008).

Allende, podríamos considerar que estamos ante una hibridación del primer y el segundo grupo.

Antes de concluir este análisis general de los grandes modelos en los que podemos clasificar los documentales de Guzmán, a partir de su relación entre tiempo y acontecimientos, hay que dejar en claro dos cosas. En primer lugar, estoy proponiendo tendencias y predominancias, no límites rígidos. Ningún filme es totalmente asertivo o, por el contrario, totalmente especulativo. En ese sentido, mi propuesta de clasificación solo tiene utilidad si se emplea como una forma de orientación destinada a facilitar la interpretación de la obra de Guzmán en su conjunto. Por lo tanto, no es un molde de hierro donde hacer entrar a la fuerza cada uno de sus largometrajes corriendo el riesgo de desnaturalizarlos. En segundo lugar, esta clasificación busca relativizar el equívoco al que hacía referencia al inicio de este texto. Ese equívoco consistiría en ver en los últimos tres largometrajes del director chileno un ‘giro poético’. No solo el epíteto ‘poético’ es bastante ambiguo y debería ser precisado, sino que, además, si analizamos la obra de Guzmán desde la perspectiva que he propuesto, nos daremos cuenta de que no hay, en estricto rigor, una primera fase ‘asertiva’ y una segunda fase más ‘lírica’ o ‘poética’, pues podemos rastrear rasgos propios de una narración que privilegia las formas alegóricas, las asociaciones libres y las comparaciones figurales ya en sus producciones de los años ochenta y noventa del siglo XX. Con todo, es innegable que este tipo de narración, menos interesada en las explicaciones causales, alcanza su momento de mayor madurez en la segunda década del siglo XXI, especialmente en filmes como *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar*.

Relato y tiempo histórico

Si nos enfocamos específicamente en el análisis del tiempo histórico en el cine de Patricio Guzmán también podríamos distinguir, a grandes rasgos, tres modalidades. Sin embargo, no coinciden necesariamente con los grupos definidos en el apartado precedente, ya que pueden

entrecruzarse dentro del mismo documental. Aunque pueda parecer arriesgado, considero pertinente estudiar el cine de Guzmán a partir del concepto de multitemporalidad. Como explica el historiador francés Fernand Braudel (1958), el tiempo histórico no es homogéneo, engloba procesos de corta, media y larga duración que pueden superponerse, cada uno con ritmos diferentes. Siguiendo a Michèle Lagny, una de las primeras historiadoras en interesarse por las relaciones entre el cine y las temporalidades históricas propuestas por Braudel, podría decirse que el cine de Guzmán responde al «desafío lanzado al relato por la demultiplicación del tiempo de la historia, inventado por Braudel» (Lagny, 1994, p. 15). A continuación, veremos cómo se articula esa respuesta en el caso del cineasta chileno.

Como hemos visto, una parte de los filmes de Guzmán se guía por una lógica de tipo causal mientras que otra tiende hacia las asociaciones libres. Los documentales que buscan explicar las causas y efectos de un acontecimiento específico – *La batalla de Chile*, *En nombre de Dios*, *El caso Pinochet*, *Mi país imaginario* – se inscriben en la corta duración y abarcan un espacio preciso marcado por el ritmo intenso de los procesos políticos. El espectador está ante el relato audiovisual de una coyuntura política concreta, reducida a escasas semanas, meses o años. Por su parte, aquellos documentales que privilegian las asociaciones libres entre épocas, espacios y objetos se aproximan más a la mediana y a la larga duración. En numerosos filmes, como *Mon Jules Verne*, *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar* y *La cordillera de los sueños*, Guzmán rastrea los recuerdos de su infancia, en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, estableciendo un nexo entre el tiempo de la memoria – que, como ha hecho ver Beatriz Sarlo (2005), es siempre el presente – y su pasado biográfico. De esa manera, los ejemplos citados exploran la mediana duración. Sin embargo, en esos mismos filmes y en otros como *La cruz del sur* hay también indagaciones sobre la larga duración histórica, ya que se abarcan temas tan variados como las relaciones de opresión en Chile desde el siglo XIX, los paralelos entre el colonialismo en la Patagonia y la dictadura de Augusto Pinochet, la cosmovisión de los mayas, la religiosidad en América Latina desde la conquista ibérica, etc. Incluso,

yendo más lejos que las temporalidades propuestas por Braudel, en el cine documental de Patricio Guzmán se llega a explorar la duración cósmica, al estudiar los vínculos entre el calcio de las estrellas y el calcio de los huesos o preguntarse por las relaciones entre el tiempo estelar y el tiempo histórico en filmes como *Nostalgia de la luz*. En todo caso, esas diferentes temporalidades no se presentan de forma separada en cada documental, sino que se entrecruzan. Por un lado, no es infrecuente que dentro de una misma película encontremos escenas en las que predominan temporalidades históricas diferentes: la infancia, la Unidad Popular, la dictadura, etc. Por otro, en algunas secuencias los tiempos históricos se funden hasta formar una ‘coalescencia’ (Lagny, 1994).⁶

La relación entre tiempos, como recuerda Lagny a partir del trabajo de Braudel, es siempre una relación entre ritmos y velocidades. El tiempo agitado y cambiante en el que se desarrollan los acontecimientos que marcan la coyuntura de las sociedades convive con un tiempo de mudanzas prácticamente imperceptibles debido a su propia lentitud (Lagny, 1994). Guzmán ha llevado esa tensión entre temporalidades al terreno del relato cinematográfico en buena parte de su filmografía. Podemos encontrar algunos ejemplos particularmente ilustrativos de esa relación entre los ciclos largos, con cambios casi imperceptibles, y la agitación del tiempo de lo político en la última trilogía de Guzmán, particularmente cuando explora el contrapunto entre la permanencia del territorio chileno – con sus emblemas como la cordillera de los Andes, el desierto de Atacama y la Patagonia – y los traumas históricos que han enfrentado las sociedades que lo han habitado en diferentes momentos de su historia.⁷ En *La*

⁶ He dejado fuera de mi análisis *La rosa de los vientos* por no tratarse de un documental; sin embargo, es uno de los filmes donde Guzmán desarrolla de manera más radical la coalescencia temporal, al fundir las guerrillas latinoamericanas de los años sesenta y setenta con la conquista ibérica e, incluso, con la carrera espacial. El filme, fuertemente alegórico, hunde esa densidad temporal dentro de un relato mítico sobre los orígenes latinoamericanos.

⁷ En los dos primeros filmes de la trilogía, *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar*, la relación entre la permanencia de la geografía y los traumas sociales permite establecer nexos entre la dictadura chilena, el siglo XIX y los pueblos amerindios. En el caso de *La cordillera de los sueños* la reflexión sobre el trauma se enfoca principalmente en los últimos cincuenta años.

cruz del sur, realizado en 1992, se entrecruza el evento histórico preciso, inscrito en la corta duración – la llegada de los españoles a Mesoamérica – con un proceso de sincretismo religioso que se desarrolla a lo largo de quinientos años en toda América Latina.

Quizás pueda parecer una provocación analizar los documentales de Guzmán a partir de las proposiciones estructuralistas de Braudel que, como otros integrantes de la escuela de los Anales, criticaba una historia entendida como el relato de una sucesión de eventos. Nada parecería más alejado de filmes como *La batalla de Chile* que lo anterior. Sin embargo, habría que tener en cuenta que el verdadero desafío que se abre a partir de la multitemporalidad de Braudel no es el abandono total del evento ni del relato, sino la creación de narraciones que consigan articular las diferentes temporalidades que pueden coexistir en una misma problemática, algo plenamente coherente con el proyecto cinematográfico que persiguen buena parte de los filmes de Guzmán, como hemos podido ver en la sección anterior. Como explica Lagny:

La verdadera cuestión es qué lugar y qué estatus dar al acontecimiento, y cómo encontrar el modo narrativo que dé cabida a la lentitud del largo plazo, a los ritmos cíclicos y a las crisis, como exigía Braudel cuando insistía en el carácter polifónico de la historia y en la necesidad de presentarla de un modo casi musical (1994, p. 19).

El desafío para los cineastas enfrentados a estas cuestiones sería, por lo tanto, conseguir quebrar la linealidad del relato para dar cuenta del «espesor del tiempo» (Lagny, 1994, p. 16). En el caso de Guzmán, esa coalescencia alcanza diferentes grados de profundidad. Contrariamente a lo que podría pensarse, un primer nivel de multitemporalidad ya está presente en su primera trilogía, a pesar de la enorme preeminencia que en ella tiene la corta duración y la narración sucesiva de acontecimientos, ya que en las tres partes de *La batalla de Chile* el tiempo de las imágenes no es el tiempo del discurso de la voz en off: el golpe de Estado y el exilio se interponen drásticamente entre el momento en el que esas imágenes fueron filmadas – los últimos meses de la Unidad

Popular – y el momento de su montaje y posproducción en Cuba.⁸ Por este motivo, la reflexión de la voz en off hace referencia a una experiencia política y social bruscamente truncada de la que las imágenes en movimiento del filme son vestigio y funcionan ya como archivo. Así, mientras vemos en la banda de imágenes la efervescencia de la Unidad Popular desarrollándose en ‘tiempo presente’, la voz en off relega ese presente a un pasado clausurado por la violencia militar, frente a la que solo cabría – según la tesis del filme – la resistencia.

La multitemporalidad alcanza un grado mayor de complejidad en otros filmes posteriores de Guzmán en los que se llega a fusionar la larga, media y corta duración como, por ejemplo, *La cruz del sur* y la última trilogía. Precisamente ese segundo tipo de entrecruzamiento de temporalidades es lo que me interesa interrogar. La lógica asociativa de esos filmes posibilita explorar el espesor del tiempo mediante una narración que recuerda poderosamente el concepto de constelación propuesto por Walter Benjamin, para quien «las ideas se relacionan con las cosas como las constelaciones con las estrellas» (1984, p. 56). Más que intentar explicar un fenómeno específico, Guzmán propone conexiones entre elementos separados que sirven para construir las ideas centrales de esos filmes como si fueran la imagen que se obtiene tras unir los diferentes puntos de una constelación. Ese trazado entre puntos separados no existe con independencia del cineasta, sino que depende enteramente de las asociaciones subjetivas que propone. En esa constelación, tal y como sugiere una visión benjaminiana de la historia, diferentes momentos – diferentes ‘ahoras’ – pueden infiltrarse en el ‘ahora’ (Benjamin, 1987). De esa manera, liberándose de la linealidad del relato y de la primacía de los eventos, el cine de Guzmán explora la complejidad de un tiempo que se ha vuelto múltiple.⁹ Sin embargo, el cineasta no se dedica a demostrar la

⁸ Sobre la conturbada posproducción de *La batalla de Chile* ver Aguiar (2019).

⁹ La aplicación del concepto benjaminiano de constelación al estudio del cine ha sido ampliamente desarrollada en Brasil en los trabajos de investigadores como Mariana Souto (2020) e Ismail Xavier (2001). En ambos casos, ha sido empleado para la elaboración de corpus fílmicos y el análisis comparativo. Desde esa perspectiva, la noción de ‘constelación’ ofrece un interés metodológico innegable. En el caso de este capítulo, no utilizo el concepto

discontinuidad o la imposibilidad de encontrar nexos entre los tiempos – a diferencia de tantos otros cineastas e intelectuales, en general, él no está interesado en el fracaso de las grandes narrativas – sino que, por el contrario, explora las relaciones multitemporales como una forma de buscar un sentido a fenómenos contemporáneos.

En aquellos documentales cuya narración adquiere la forma de una constelación es perceptible un «montaje de tiempos heterogéneos» –según la expresión de Didi-Huberman (2000, p. 16) – que, en el caso de Guzmán, se encuentran separados por decenas, centenas o incluso millares de años. Ese tipo de montaje, de acuerdo con Didi-Huberman, opera a partir de la construcción de «parecidos desplazados» (2000, p. 20), es decir, de asociaciones visuales o formales situadas fuera de una lógica lineal que respetaría la concordancia de los tiempos – la ‘eucronía’. Se trata, así, de buscar mediante el montaje de tiempos heterogéneos «momentos de anacronismo», vestigios de un tiempo en otro, que permiten reconfigurar el pasado y el presente ante la mirada del observador:

Es la propia violencia e incongruencia, es la propia diferencia e inverificabilidad lo que habrá provocado, de hecho, como un levantamiento de la censura, la aparición de un nuevo objeto para ser visto (Didi-Huberman, 2000, p. 21).

La propuesta de Didi-Huberman de establecer «parecidos desplazados» mediante un «montaje de tiempos heterogéneos» que ilumina mutuamente épocas diferentes, parece particularmente pertinente para describir el dispositivo narrativo de filmes tan diferentes como, por ejemplo, *La cruz del sur*, *Mon Jules Verne*, *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar*. Es esa búsqueda de la semejanza desplazada, fuera de tiempo, lo que le permite hallar puntos en común entre el polvo estelar y los desaparecidos de la dictadura chilena, entre el agua y la memoria, entre los conquistadores ibéricos y los militares golpistas, entre los planetas y los cráneos de las víctimas del terrorismo

para relacionar diferentes filmes, sino para analizar la concepción del tiempo que caracteriza algunos filmes de Patricio Guzmán. Mi objetivo no es dibujar una constelación *entre* filmes – aunque ello sería perfectamente posible – sino analizar la constelación *en* el filme.

de Estado, entre las galaxias y las canicas que Guzmán guardaba en sus bolsillos cuando era niño, entre la cordillera de los Andes y la figura de la madre. La búsqueda del anacronismo permite profundizar la reflexión sobre el deber de memoria, explorando toda su complejidad.

En su última trilogía, ese tipo de estrategia narrativa permite, además, la creación de un espacio interdisciplinar en el que conviven y se iluminan recíprocamente diferentes formas de tratar el tiempo pasado: la historia, la memoria, la arqueología, la medicina forense, la astronomía, la geología, la mitología, etc. Todo ello permite que Guzmán actualice una serie de persistencias temáticas que han recorrido toda su obra bajo diferentes formas. Cuestiones de orden político como el exilio, la memoria de la Unidad Popular y de la dictadura y las reformas neoliberales son asociadas a otras inquietudes no menos arraigadas en el cine del director chileno como el interés por los astros, la cartografía y la geografía.

Nudos

La reflexión sobre la memoria es una de las principales persistencias en la carrera de Patricio Guzmán, en particular – aunque no exclusivamente – la memoria de la Unidad Popular y de la dictadura. Sin embargo, la forma en que se construye esa memoria ha tenido diferentes modelizaciones a lo largo de los años. En la trilogía de *La batalla de Chile*, los principios que orientan a la memoria y la historia conviven, se entrecruzan y confunden: es patente el objetivo historiográfico de investigar y explicar una época, dar cuenta de los conflictos que sacudían a toda una sociedad y mostrar las principales fuerzas en juego; se trata, en definitiva, de explicar críticamente los motivos y las causas que llevaron al fin de la Unidad Popular. De esa manera, se ofrece un relato historiográfico que, como diría Paul Ricœur, es plausible de ser valorado en términos de ‘verdad’, aunque en el caso de obras que ofrecen explicaciones críticas de un fenómeno, esa verdad no pueda ser sometida a una lógica de verificación sino de probabilidad y, por lo tanto, se le puedan oponer otras explicaciones antagónicas (Ricœur, 2008, pp. 25-26).

Ahora bien, en el caso de *La batalla de Chile*, entra en acción también un trabajo relacionado con la memoria colectiva: Guzmán no se limita únicamente a hacer una historia del tiempo presente, sino que emprende un ejercicio de recordación y de duelo ante el trauma del golpe de Estado que lleva a la monumentalización de la experiencia de la Unidad Popular. Volviendo a la relación entre memoria e historia propuesta por Ricoeur, cabe recordar que el valor que orienta a la memoria no es la verdad sino la «fidelidad» con la experiencia del pasado (2008, p. 28). De ese modo, en la primera trilogía de Guzmán es posible encontrar una dialéctica entre historia y memoria, entre verdad y fidelidad. Es allí donde reside una de sus mayores virtudes.

Tras la realización de *La batalla de Chile*, la memoria colectiva continuó siendo uno de los ejes centrales de buena parte de los filmes-constelaciones de Guzmán en los que el director ha explorado la densidad del tiempo a través de un montaje de épocas heterogéneas. Esa memoria colectiva busca ser incluso continental en algunos filmes como *La rosa de los vientos* y *La cruz del sur* que tienen una marcada vocación latinoamericanista.

La memoria colectiva continuará presente en obras posteriores, como *Pueblo en vilo* y, obviamente, *La memoria obstinada* y en toda su producción del siglo XXI. Ahora bien, es interesante destacar que, a partir de los años noventa, casi al mismo tiempo en que Guzmán adopta la primera persona en sus filmes – y asume la narración de la voz en off –, aparece también su memoria privada.¹⁰ El «espacio biográfico» (Arfuch, 2002) de Guzmán entra en escena con fuerza: menciones recurrentes a su infancia y a su madre, eventuales evocaciones de compañeros de colegio y de una institutriz, así como recuerdos personales de la Unidad Popular, de la elaboración de *La batalla de Chile* y, no menos importante, dolorosas reflexiones sobre su relación problemática con el país, en el que nunca ha vuelto a residir desde que partió al exilio en 1973. En la

¹⁰ El primer documental de Guzmán en el que la primera persona y la memoria privada se articulan es *Chile: la memoria obstinada* (1997); sin embargo, el director había realizado con anterioridad *Pueblo en vilo* (1995), en el que usó la primera persona y asumió la narración, pero sin hacer alusión a su memoria privada ni a sus experiencias personales.

última trilogía de Guzmán, compuesta por *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar* y *La cordillera de los sueños*, la memoria privada será una de las estrellas centrales de la constelación que traza cada filme o, dicho de otra manera, uno de sus principales nudos temáticos.

Si me viese obligado a establecer un 'giro' en la obra de Guzmán diría que es un «giro subjetivo» – tomo la noción de Beatriz Sarlo (2005) – y que se produce a partir de la segunda mitad de los años noventa del siglo XX. Esa noción parece más consistente y mejor asentada conceptualmente que la idea de un 'giro poético' que suele aplicarse a la última trilogía; sin embargo, creo que se comprende mejor la cinematografía de Guzmán analizando sus persistencias formales y temáticas – su 'memoria obstinada' a lo largo de cinco décadas – que estableciendo rupturas y giros que tienden a olvidar o a ocultar bajo el signo de la novedad los hilos conductores que ligan sus películas.

Si la memoria es uno de los nudos de los filmes-constelación, el otro es el territorio, sobre todo el territorio chileno. La geografía chilena es objeto de interés constante ya en algunos de sus primeros filmes como *El primer año* (1972), donde recorre buena parte del país, y en otros posteriores donde la atención recae en una porción específica de ella, como *La isla de Robinson Crusoe* (1999). Pero lo que verdaderamente importa no es la geografía por sí sola, sino la huella dejada en ella por el paso del tiempo y de los seres humanos. Geografía que funciona, por lo tanto, como vestigio arqueológico y prueba material del pasado, metáfora de la larga duración, de la permanencia frente a la vorágine de la corta duración.

En la última trilogía la relación entre el tiempo y el territorio se hace explícita, Guzmán acude a ella casi permanentemente utilizando tres emblemas de la geografía chilena: el desierto de Atacama (*Nostalgia de la Luz*), el mar de la Patagonia chilena (*El botón de nácar*) y la cordillera de los Andes (*La cordillera de los sueños*).¹¹ En los tres filmes busca al

¹¹ Frecuentemente el acceso al territorio es mediado por mapas y planos que establecen una lógica de semejanza con el paisaje, lo que nos remite al gusto de Guzmán por la cartografía. Esa semejanza suele ser directa, pero en ocasiones se trata de una semejanza

menos un elemento que sirva como nudo de las relaciones no causales que propone, es decir, que permita ligar entre sí los diferentes elementos de su constelación o, dicho de otra manera, que posibilite cerrar el dibujo de la constelación que nos ha propuesto. Ese elemento es un nudo en el que confluyen distintas temporalidades, un momento en el que se vuelve evidente la densidad del tiempo, en definitiva, un punto de coalescencia: en *Nostalgia de la luz* Guzmán escoge el calcio, elemento en común entre las estrellas y los huesos de los desaparecidos; en *El botón de nácar*, el botón fosilizado de un hombre asesinado por la dictadura y el botón de Jemmy Button, un joven yagán víctima de un experimento colonial británico; en el caso de *La cordillera de los sueños*, se trata de los adoquines realizados con rocas de la cordillera, por donde pasaron las botas de los militares el 11 de septiembre de 1973, y entre los que se encuentran pequeñas placas recordando a algunas víctimas de la dictadura. Con todo, ese último nudo no es lo suficientemente sólido como para conseguir asociar con profundidad los diferentes elementos del documental. Es más, *La cordillera de los sueños* es el filme de la última trilogía donde la metáfora sobre la memoria y el territorio es más débil. Si analizamos los diferentes bloques de secuencias que estructuran el filme veremos que los Andes únicamente tienen un rol protagónico en los primeros 23 minutos y en las últimas secuencias. A lo largo de más de la mitad del filme, la cordillera solo es esporádicamente recuperada mediante imágenes y sonidos – bloques de hielo que parecen resquebrajarse, avalanchas, silbidos, etc. – como si el director tuviese que esforzarse por recordarnos que no se ha olvidado de la metáfora. Menos interesado por explorar la multitemporalidad que en los dos filmes precedentes, Guzmán opta por enfocarse eminentemente en ciclos y conflictos de mediana duración. El filme ofrece una reflexión sobre los traumas heredados de la dictadura que

desplazada. En el primer caso, que es también el más habitual, los mapas hacen referencia al territorio específico que representan. En el segundo caso, los mapas y los planos son usados para remitir a algo distinto. Así, por ejemplo, en *La cordillera de los sueños* se muestran constantemente planos de una ciudad – probablemente planos de Santiago – que no son puestos en relación con una calle, sino con las grietas de la cordillera.

se arrastran en el Chile contemporáneo, incluyendo las violaciones de los derechos humanos y la imposición del modelo neoliberal. Esa reflexión sobre lo colectivo se acompaña de un trabajo de memoria personal en el que el realizador explora de forma explícita el trauma del exilio. En lo esencial, el tiempo que predomina es el de una vida.

Conclusión

A lo largo de estas páginas he intentado ofrecer una interpretación del conjunto de la obra de Patricio Guzmán a partir de la manera en que aborda el tiempo. El análisis de las relaciones entre el tiempo pasado y los eventos, así como el estudio de la multitemporalidad y de los efectos de coalescencia permiten concluir que el tratamiento del tiempo en los filmes del director chileno no es homogéneo, sino que se caracteriza por un entrecruzamiento de diferentes ritmos, ciclos y duraciones convirtiéndose en lo que Michèle Lagny denominaría el «espesor del tiempo con toda su paradójal complejidad y con toda su ambigüedad» (1994, p. 21). El «montaje de tiempos heterogéneos» (Didi-Huberman, 2000, p. 16) de buena parte de los filmes de Guzmán se guía por una lógica de asociaciones libres entre eventos, momentos y memorias diversas que permite una reflexión extremadamente original, marcada por el anacronismo.

Si bien, como he intentado mostrar, ese tipo de narración no se encuentra en su primera trilogía, *La batalla de Chile*, tampoco es una característica que se halle únicamente en su última trilogía, sino que se despliega en varios filmes-constelaciones desde fines del siglo XX. De la misma manera, la importancia atribuida dentro del discurso cinematográfico a la primera persona, el espacio y el tiempo biográficos y las relaciones entre la memoria personal y la colectiva tampoco son un atributo exclusivo de las últimas películas de Guzmán, sino que está presente en buena parte de sus documentales anteriores.

En virtud de todo lo anterior, parecería apresurado ver en la última trilogía un 'giro poético' que la diferenciaría de su producción previa. La idea de un 'giro poético' es ambigua conceptualmente – ¿no hay poesía

o lirismo en el cine de Guzmán antes de *Nostalgia de la luz?* – y se diría que solo atisba las diferencias entre la primera y la última trilogía de Guzmán, es decir, entre sus filmes más conocidos a nivel internacional. Sin embargo, al centrarse solamente en los extremos de un péndulo corre el riesgo de olvidar más de tres décadas de carrera cinematográfica. Los filmes situados entre esos periodos muestran profundas conexiones con ambos extremos y permiten anudarlos, construyendo una constelación fílmica.

Por último, cabría decir que no solo buena parte de los filmes de Guzmán reflexionan sobre la multitemporalidad, sino que su obra debería ser inscrita en una temporalidad múltiple. De esa manera, el análisis podrá explicar tanto los ciclos breves y los cambios más superficiales, como las permanencias y la complejidad de las mudanzas lentas a lo largo de cincuenta años. El desafío que propongo es, por lo tanto, pensar el cine de Patricio Guzmán de acuerdo con lo que Lagny (1994) llamó un tiempo braudeliano.

Referências bibliográficas

- Aguiar, C. A. (2019) Chris Marker y SLON en 'La batalla de Chile'. En M. Villarroel (org.), *Cine chileno y latinoamericano. Antología de un Encuentro* (235-245). Santiago: LOM.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- (1987) Teses sobre o conceito da história. En W. Benjamin, *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política* (222-232). São Paulo: Brasiliense.
- Braudel, F. (1958). Histoire et sciences sociales : la longue durée. *Annales*, 13 (4), 725-753. Acceso el 13 de enero de 2022 en https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1958_num_13_4_2781
- Carroll, N. (2004). Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta. In F. Ramos (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional*, 2 (69-104). São Paulo: Senac.

- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps Histoire de l'art et anachronisme des Images*. París: Les Éditions de Minuit.
- (2017). *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- Kabous, M. (2020). Analyse thématique *Jekenáqar*. L'objet du dessillement. In M. Kabous, I. Del Valle Dávila & E. R. Ferrand Verdejo, *Guzmán: el botón de nácar* (185-279). París: Atlande.
- Lagny, M. (1994). Le film et le temps braudélien. *Cinémas*, 5, 15–39. Acceso el 13 de enero de 2022 en <https://doi.org/10.7202/1001002ar>
- Ramos, F. (2013). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.
- Ricoeur, P. (2008). Histoire et mémoire. In A. De Baecque, C. Delage (org.), *De l'histoire au cinéma* (17-28). París: Complexe.
- Ruffinelli, J. (2008). *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Souto, M. (2020). Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *Galáxia*, 45, 153-165. Acceso el 13 de enero de 2022 en <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>
- Xavier, I. (2001). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA DE SALVADOR ALLENDE

Fabio Monteiro

Pontifícia Universidade de São Paulo
contato@fabio-monteiro.com

RESUMO: O presente capítulo pretende aprofundar na historiografia dos retratos cinematográficos de Salvador Allende, o presidente chileno socialista deposto pelo golpe de estado militar de 11 de setembro de 1973. Para tanto, o capítulo coteja as produções fílmicas dedicadas ao ex-presidente socialista com aspectos da conjuntura do Chile contemporâneo através da análise dos seguintes filmes: *Il pleut sur Santiago* (Helvio Soto, 1975), *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004), *Allende en su Laberinto* (Miguel Littín, 2014) e, por fim, *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015).

Palavras-Chave: Patricio Guzmán, Salvador Allende, Unidad Popular, Concertación, memória.

ABSTRACT: This chapter aims to discuss the historiography of Salvador Allende's film portraits, the socialist Chilean president deposed by the military *coup d'état* of September 11, 1973. In this way, the chapter compares the film productions dedicated to Allende with aspects of contemporary Chile through the close analysis of the following movies: *Il pleut sur Santiago* (Helvio Soto, 1975), *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004), *Allende en su Laberinto* (Miguel Littin, 2014) and *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015).

Keywords: Patricio Guzmán; Salvador Allende; Unidad Popular; Concertación; memory.

RESUMEN: el presente capítulo pretende investigar la historiografía de los retratos cinematográficos de Salvador Allende, el presidente socialista chileno depuesto por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Para ello, el capítulo compara las producciones cinematográficas dedicadas al expresidente socialista con aspectos de

la coyuntura del Chile contemporáneo a través del análisis de las siguientes películas: *Il pleut sur Santiago* (Helvio Soto, 1975), *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004), *Allende en su Laberinto* (Miguel Littín, 2014) y *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015).

Palabras clave: Patricio Guzmán; Salvador Allende; Unidad Popular; Concertación; memoria.

Em 4 de janeiro de 1971, logo após ser eleito presidente da República do Chile, Salvador Allende concede uma entrevista a Régis Debray no filme *Compañero Presidente* (1971) de Miguel Littín, à época um jovem cineasta de 29 anos que tinha sido integrado à *Chile Films* por Helvio Soto. Na medida em que a câmera adentra a sala do encontro, o intelectual francês de filiação althusseriana e com experiência na guerrilha boliviana junto de Ernesto ‘Che’ Guevara interroga Allende:

(Debray) Antes, você era um chefe da oposição, era um revolucionário... Eu o conheci com os companheiros e a gora você é um chefe de estado. O homem muda quando chega ao poder?

(Allende) Veja, sempre me chamaram de ‘Companheiro Allende’ e agora me chamam de ‘Companheiro Presidente’. Está claro que eu sei da responsabilidade que isto significa

(Debray) Mas, o militante muda quando se torna chefe de estado?

(Allende) Eu creio que o chefe de estado que é socialista... Isso sim, a sua atuação tem que estar de acordo com a realidade (00:01:00).

A demanda por *virtú*, isto é, por um ‘agir de acordo com a realidade’ é altercada por Debray colocando em suspeição as condições de os ideais socialistas permanecerem socialistas enquanto vigentes no poder. As suas palavras são justapostas à montagem de uma sucessão de fotografias da carreira política do Partido Socialista, do qual Salvador Allende foi um dos fundadores, sublinhadas por um arranjo instrumental de A Marselhesa.

A abertura do filme se pretende impactante, tanto em sua curta duração quanto pelo manejo dos diversos dispositivos discursivos em questão. Em primeiro lugar, porque era a primeira vez em mais de vinte anos que o Partido

Socialista chegava a um pleito eleitoral com sérias dúvidas a respeito de seu candidato. Naquele momento, Allende contava com cerca de sessenta anos de idade somando três derrotas à presidência e uma longa carreira como senador, ambos fatores pouco atraentes aos olhos das esquerdas da época (Amorós, 2013a, pp. 246-250). Em segundo lugar, porque a Unidade Popular que sustentava a sua campanha era uma coalizão de partidos de esquerda com diferentes propostas políticas, indo desde as reformas sociais defendidas pelo Partido Comunista às pautas mais radicais do MIR, o Movimiento de Izquierda Revolucionaria, mais à esquerda no espectro ideológico. Por último, mas não menos importante, deve-se destacar a formação althusseriana de Debray ¹ e o esforço do regime fílmico em traçar uma filiação das causas socialistas ao ideário revolucionário francês, aqui compreendido como uma tarefa que envolveria a ruptura do tecido social; ou melhor, a destruição do estado burguês, tal como levada a cabo pelos eventos de 1789.

As produções cinematográficas da época não ficaram imunes a essas tensões políticas. Conforme apontou Ignacio Del Valle Dávila, as representações cinematográficas da Unidade Popular podem ser aferidas através da análise comparada entre *Compañero Presidente* e *El Primer Año* (Patricio Guzmán, 1972):

No primeiro caso, a atenção está posta nas linhas programáticas do Estado e das instituições governamentais, entendidas como agentes revolucionários e encarnadas na figura do presidente Salvador Allende. No segundo, foca-se no papel das classes operárias e do campesinato como atores revolucionários e, em menor medida, da oligarquia, vista como sua contrapartida contrarrevolucionária (2013, p. 3).

O presente capítulo compreende que essas tensões sociais e ideológicas transcenderam as produções da Chile Films e alcançaram longa duração

¹ Não seria demasiado lembrar da influência de Louis Althusser, por exemplo, junto de Marta Harnecker. Editora dos *Cuadernos Políticos de Educación Popular*, ela atuou na equipe de edição da trilogia *A Batalha do Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979) no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

no tocante às imagens cinematográficas de Salvador Allende. Em outras palavras, os filmes que projetaram a biografia de Salvador Allende, as suas intenções políticas e seus eventuais limites e alcances ideológicos foram filtrados pelas especificidades das conjunturas de seus momentos de produção, assim como pela filiação política de seus realizadores, reverberando, então, os dilemas e impasses latentes à responsabilidade daqueles que percebem que ‘devem agir segundo a realidade’.

Isto nos leva então a questionar os filmes que assumiram a tarefa de representar e rerepresentar o ex-presidente Salvador Allende, seja em suas dimensões afetivas e pessoais como também ideológicas e políticas. Frente a isso, o capítulo elencou os seguintes filmes para a sua análise: *Il pleut sur Santiago* (*Chove em Santiago*, Helvio Soto, 1975), *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004), *Allende en su laberinto* (*Allende em seu Labirinto*, Miguel Littín, 2014) e, por fim, *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015).

Dentre as questões encaminhadas a esses filmes, estão se eles se dedicam somente às questões político-ideológicas do ex-presidente socialista ou se eles são consubstanciados com aspectos pessoais, tendo em vista a reconstrução do *compañero*. As dimensões ideológicas inerentes à pluralidade da Unidade Popular também são cogitadas na medida em que os possíveis semblantes cinematográficos de Allende dão a ver ou a ocultar as rivalidades, os impasses, enfim as tensões que atravessam a história das esquerdas latino-americanas.

Essas, dentre outras questões, emergiram a partir das respostas oferecidas pela pesquisa de doutorado intitulada *O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens*, defendida no Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e publicada pela editora Paco (Monteiro, 2022).

Helvio Soto e o Allende armado, 1975

O ano de 1975 foi marcante para o cinema chileno – e, por extensão, o mundial. Em maio de 1975, *A Batalha do Chile – A insurreição da burguesia*, de Patricio Guzmán, deu início à sua carreira internacional:

no dia 9 houve a sua estreia mundial em Volgogrado em um evento que coincidia com as efemérides soviéticas dos 30 anos da vitória sobre o nazifascismo e, no 21, o filme passou pelas telas da *Quinzaine des réalisateurs*, consagrando-se no Festival de Cannes.

Contudo, no Chile, a situação era adversa: todos os partidos políticos já haviam sido extintos e as condições de mobilização social eram praticamente nulas. Entre os dias 25 de novembro e 1 de dezembro, o país sediou a Operação Condor, consolidando uma aliança internacional que articulava inteligência e ações ostensivas destinadas ao reconhecimento e extermínio daquelas pessoas vistas como «inimigas internas» (Dinges, 2015).

Nesse contexto, diversos realizadores, artistas e intelectuais chilenos exilados dedicaram-se na construção de laços de solidariedade ao país natal (Agiar, 2019). Quanto às produções cinematográficas daquele momento, José Miguel Palacios (2015, 2016) detecta que elas almejavam «intervir na esfera política» e debatiam se o importante era fazer um cinema ‘revolucionário’ ou ‘político’. De acordo com o pesquisador, as realizações daquele momento eram movidas por questões como:

Que tipos de filmes fazer? Como localizar um cineasta exilado no espaço público? Para quem destinar, endereçar os seus filmes? Como conciliar dois desejos simultâneos e contraditórios: a necessidade de se ancorar em signos culturais da terra natal enquanto incorporam elementos da cultural local em que agora estão inseridos? (Palacios, 2016, p. 3)

Nessas condições, *Il pleut sur Santiago* foi uma produção franco-búlgara que se tornou a primeira obra ficcional a abordar os eventos trágicos de 11 de setembro de 1973. Escrita em parceria com o renomado Georges Chochon, nela Soto cumpriu com certas funções pedagógicas ao explicar o golpe junto ao grande público, como também se inseriu no intenso e polêmico circuito de filmes do exílio comprometidos com a solidariedade ao Chile.

Egresso das Artes e da Literatura, Soto chegou a ser diretor do Canal 9 e levou para o cinema seu companheiro de televisão, Miguel Littín, o único dos três diretores da estatal *Chile Films* que, de fato, entendia de

cinema. O seu primeiro curta-metragem, *Yo tenía un camarada* (Helvio Soto, 1964), conta a história de um garoto que procura flores para o funeral de seu amigo tendo como referência o neorealismo italiano, como era de costume aos realizadores emergentes naquele momento (Beskow, 2016).

Reconhecido como autor de um «cinema de revisão histórica» (Cornejo, 2013, p.16) e com uma carreira envolvida nos ruídos ideológicos que tomaram conta do convívio na estatal *Chile Films*, Soto já havia realizado *Caliche Sangriento* (1969), um filme que pagou o seu tributo ao nacionalismo-popular de sua época ao endereçar uma crítica social a partir da reconstituição de eventos da Guerra do Pacífico. Porém, apesar do apelo nacionalista, o seu caráter experimental comprometeu a sua recepção social pela crítica da época.

Por seu turno, o filme de 1975 foi baseado em códigos narrativos e estéticos convencionais, tais como o realismo das encenações, o avanço linear entrecortado por *flashbacks* e o apelo dramático do tango de Astor Piazzolla. Destinado ao público internacional, *Il pleut sur Santiago* foi pensada como uma produção comercial comprometida na reconstituição das tensões políticas desde a tomada de Valparaíso pela Marinha na madrugada do dia 11 de setembro até os fatídicos fuzilamentos que começaram a ocorrer já no dia seguinte. É importante enfatizar que, em seus momentos finais, o filme emula uma resistência armada que, de fato, foi cogitada pelos setores mais à esquerda da Unidade Popular, tais como os socialistas e os miristas, mas que permaneceu como utopia.

O enredo é mediado por Calvé, um jornalista interpretado por Laurent Terzieff, através de quem assistimos os desdobramentos do golpe e sua denúncia junto da solidariedade europeia representada pela grande mídia. A bergmaniana Bibi Andersson interpreta a sua esposa, enquanto Maurice Garrel encarna um operário que vacila antes de se mostrar disposto a uma luta sem concessões. A personagem desse operário representa, em grande medida, as disputas ideológicas existentes no seio das classes trabalhadoras de então e que ganharam maior relevo na historiografia recente sobre o poder popular nos anos da Unidade Popular.

A esse respeito, merecem destaque as entrevistas realizadas pela pesquisadora Márcia Cury cuja tese de doutoramento procurou revelar a

diversidade das experiências de classe nos movimentos sociais chilenos da época. Em conversa com trabalhadores e trabalhadoras rurais e urbanos, Cury detectou, dentre outras questões, uma riqueza de experiências sociais e políticas que colidiam com a centralização de mando herdada da ordem burguesa, tensionando assim os anseios socialistas contidos no programa político da Unidade Popular:

É importante observar na constituição do movimento sindical chileno a configuração de um sistema com níveis diferenciados de representação que se caracterizaram quase como estruturas distintas. O movimento operário se constituiu de pequenos sindicatos industriais e de comitês sindicais de representação dos trabalhadores das pequenas empresas que não podiam organizar-se em sindicatos, ou seja, composição muito diferente da organização mais ampla, que gerou uma estrutura hierárquica verticalizada, gerida por lideranças políticas que acabaram se distanciando do cotidiano operário. Esta estrutura está representada na Central Única dos Trabalhadores, a partir da sua formação, em 1957 (2013, p. 77).

Por outro lado, a pesquisadora Elisa Borges lembra que, apesar de seu teor disruptivo, o Partido Socialista não investiu esforços práticos, econômicos e nem táticos na viabilidade da luta armada, como proferia. Sendo assim, a sua estratégia programática representava «mais uma retórica que se encerrava em si mesmo» (Borges, 2016, p. 4), ocasionando então momentos de grande tensão entre a liderança allendista e os movimentos sociais que compunham o chamado ‘poder popular’, representado por Garrel no filme.

Aqui, Allende é interpretado pelo búlgaro Naicho Petrov, porém, sempre de costas, o que salienta a hagiografia do ex-presidente. Afinal, a recusa de sua ficcionalização permite com que cada espectador(a) construa um semblante allendiano de acordo com as suas próprias convicções políticas. Isso é de suma importância, afinal essa *rasura fílmica*, por assim dizer, abre um largo espectro de recepção fílmica naquele ano de 1975: miristas, comunistas, socialistas, entre outras tendências políticas, inclusive, as pessoas anônimas que compõem o chamado ‘grande público’

poderiam depositar as suas próprias convicções políticas em um Allende simultaneamente uno e plural.

O filme associa o tempo da política ao tempo mecânico dos relógios que pontuam o enredo, fazendo com que o tempo cronológico imprima uma visão fatalista da história sublinhando a imagem de Allende como um herói trágico. Logo em seu início, uma personagem representando Eduardo Frei, o candidato do Partido da Democracia Cristã derrotado na eleição, diz ao seu Ministro do Interior que «divulgar o resultado das eleições é uma coisa e outra bem distinta é deixar o país nas mãos dos marxistas» (00:18:14). Diante das sevícias antidemocráticas da PDC e do acosso militar já posto em cena na abertura do filme, restou a Allende pegar em armas.

A fim de compreender melhor esse 'Allende armado', Tomás Cornejo destaca que essa produção de 1975 deve ser lida como a conclusão de um arco narrativo que teria começado com *Voto+fusil* (Helvio Soto, 1971), passando por *Metamorfosis del jefe de la policía política* (Helvio Soto, 1973), censurada logo em sua estreia.² Dessa maneira, correspondendo às demandas históricas de seu tempo, Soto construiu um Allende acuado, mas adepto à resposta armada ao golpe de Estado aos 80 minutos do filme, sendo, a partir de então, justaposto à resistência armada universitária e ao operário de Garrel que, ao final, abandona a família para aderir à causa armada à maneira fidelista, como defendia os setores mais à esquerda da UP, aos quais Soto era filiado.

Ao final, as cenas de execução aleatória em um ginásio esportivo servem como denúncia da lógica concentracionária, sendo esta uma mensagem política relevante naquele momento da Guerra Fria. Por fim, de maneira paradoxal, o argumento fílmico de Soto refunda a defesa da luta armada mirista junto do velório de Pablo Neruda, o poeta comunista, historicamente adepto do allendismo pacifista.

² Cornejo (2013) considera que Soto teria desenvolvido uma trilogia composta pelos filmes *Voto+fusil*, *Metamorfosis del jefe de la policía política* e *Il pleut sur Santiago*, sendo os dois primeiros críticos da UP e o terceiro uma ode tardia ao Governo Allende.

Patricio Guzmán e o Allende humanista, 2004

Em diálogo com uma série de intervenções culturais decorrentes da Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação do Chile que ocorreram entre 1991 e 2003, a produção guzmaniana *Salvador Allende* encontrou dificuldades para ser realizada. O filme já continha o propósito de ser o encerramento de um arco narrativo iniciado com *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) e desdobrado por *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001). A partir de 2010, esta segunda trilogia passou a ser nomeada como «trilogia da memória» em virtude da publicação do livro *El cine documental según Patricio Guzmán* (Ricciarelli, 2011). A partir de entrevistas com o realizador, esta obra renovou os aportes literários do diretor sobre a sua própria cinematografia, além de reposicioná-lo no horizonte da recepção crítica de seus filmes já composto por obras como *Chile. El cine contra el fascismo* (Guzmán & Sempere, 1977) ou *Patricio Guzmán* (Ruffinelli, 2001, 2008). Dentre as principais características da parceria de Ricciarelli com Guzmán, está o tom memorialístico a respeito de suas convicções políticas e estéticas.

Esforço de memória este, por assim dizer, que inicialmente comprometeu a produção do filme, pois, de acordo com Julien Joly, os produtores habituais receberam o projeto com «sinais de cansaço», posto que o realizador apostava na repetição como um método criativo (2018, p. 426). Contudo, a negativa dos parceiros produtores fez com que Guzmán buscasse novos apoios internacionais, tais como fundos de financiamento de mostras e festivais, além de canais televisivos.

A cinebiografia *Salvador Allende* alcançou então grande êxito comercial e de crítica nos circuitos de exibição mundo afora, sendo divulgada em 19 países – exceto no Chile, o que reiterava a imagem de Guzmán como um ‘*agente corrosivo*’ da ordem vigente.³ As entrevistas realizadas pela pesquisadora Natacha Scherbovsky (2016) detectam que, uma das razões para o silenciamento do cinema de Guzmán por mais de três décadas seria

³ Em sua tese de doutorado, Joly chega a enfatizar a ausência de jornalistas chilenos em Cannes (2018, p. 442)

a presença de agentes políticos históricos que ainda estavam atuantes na realidade chilena. Visto de outro ângulo, os seus filmes tinham o poder de demonstrar a adesão de agentes da Democracia Cristã ao pinochetismo, ao mesmo tempo que mostravam o passado revolucionário de políticos de esquerda que teriam se acomodado na institucionalidade chilena durante os tempos da *Concertación*⁴ (Scherbovsky, 2015, p. 117).

Para se compreender melhor o Allende construído por Guzmán, deve-se ter em vista a presença do artista plástico espanhol José Balmes no primeiro filme da trilogia: logo na abertura de *Chile, la memoria obstinada*, o artista refugiado da Guerra Civil Espanhola apresenta o *flou*, como Balmes mesmo o nomeia, que lhe serve de dispositivo estético para reelaborar as lembranças do 11 de setembro e rerepresentar os registros fotográficos em suas pinturas. Visto de outro ângulo, o *flou* é, portanto, a expressão de seus gestos rústicos que elaboram *sfumatos* contundentes que evocam as brumas da rememoração; ou, em um sentido mais filosófico, convidam a uma fenomenologia da memória no momento em que provocam a oscilação difusa de nosso olhar entre os traços dinâmicos que coincidem o passado e o presente, o lá e o aqui, o que se dá a ver e o que se apaga.

Eis aqui então um dispositivo valioso para se compreender o Allende de Guzmán: enquanto o filme de Soto delineia um Allende próximo dos ideais da luta armada mirista, aqui, na realidade, existe uma espécie de fenomenologia da memória de Allende. Em ordem de aparição, surgem os artistas plásticos Alejandro ‘Mono’ González e Emma Malig elaborando estéticas de rememoração; o próprio Balmes retorna endossando a compreensão de que a memória é, simultaneamente, restauração e elisão; a cuidadora de Allende, Mama Rosa, se lembra do garoto sonhador; Víctor Pey, militante anarquista, se recorda

⁴ A chamada *Concertación* foi uma aliança de partidos de centro e de esquerda construída em fevereiro de 1988 tendo em vista a atuação pelo ‘não’ no plebiscito realizado em 5 de outubro daquele ano. Originalmente nomeada de *Concertación de partidos por el no*, a campanha logrou derrotar a continuidade do pinochetismo tendo sido fundamental para a transição democrática chilena até meados de 2010.

do amigo de maneira afetuosa; Sergio Vuskovic é posto em cena como ‘militante da UP’ e configura Allende como um «herdeiro dos valores da Revolução Francesa» (00:14:30); o comunista Ernesto Salamanca recorda os itinerários eleitorais allendistas; Claudina Núñez e Anita, conselheiras do ex-presidente, se lembram do *compañero* revolucionário e das empanadas com vinhos; o comunista Volodia Teitelboim recorda da *muñeca*, da astúcia do ex-presidente...

Nesse momento, a cinebiografia de Guzmán exerce uma espécie de *mise-en-abyme* ao se projetar como um ‘lugar de memória’ de outros filmes sobre Salvador Allende e a experiência histórica de sua Unidade Popular (ver Monteiro, 2018). Dentre as diversas fontes audiovisuais que compõem metade dos noventa minutos de seu regime fílmico, estão algumas cenas de *Le dernier combat d’Allende (O último combate de Allende)*, Patricio Henríquez, 1998). Conforme o seu título indica, Allende é antagonizado neste filme pelas ações castrenses que são dispostas pelo argumento fílmico acompanhadas de onomatopeias que emulam a passagem do tempo mecânico, além de letreiros que procuram reconstituir a precisão dos fatos e agudizam a percepção fatalista da história: Salvador Allende estava fadado ao conflito. Para tanto, vale-se da posta em cena de gravações de radiodifusão, manchetes de jornais, cenas audiovisuais de terceiros e da valiosa entrevista com o Edward Korry, ex-embaixador norte-americano no Chile em 1970 e que contribuiu para a efetivação da ação norte-americana no golpe de estado. Por outro lado, *Le dernier combat d’Allende* conta também com o depoimento de pessoas próximas a Allende, tal como a sua esposa Hortensia Bussi, sua filha Isabel, João Garcés, seu conselheiro político e Arturo Jirón, seu ministro da Saúde. Em seu letreiro final, o filme de Patricio Henríquez sublinha o caráter dramático de Salvador Allende em detrimento de suas intenções ou decisões políticas:

Os testemunhos deste documentário são de sobreviventes. Todos os outros que defenderam o Palácio La Moneda foram assassinados pelas Forças Armadas após serem detidos em 11/09/73. Seus corpos foram ocultados. Esse filme é dedicado às suas memórias (00:51:50).

Percebe-se então como a imagem cinematográfica de Salvador Allende permanece suspensa como um signo aberto às ressonâncias históricas. Ora tocada pelo diapasão da luta armada, ora ressonada pelo cariz da violação dos direitos humanos, no filme de Patricio Guzmán ela ganha maior abrangência ao ser contemplada a partir de seu caráter humanista e, por extensão, utópico. Retomando o filme de 2004, pode-se notar nele um Salvador Allende ecumênico, uma liderança política que teria pairado acima das tensas rivalidades ideológicas e institucionais que marcaram o passo da Unidad Popular.

Visto de outro ângulo, em comum, todas as pessoas consultadas tinham, em menor ou maior grau, uma afeição pessoal por Allende. Mas, além disso, o manejo de suas entrevistas de modo a transformá-las em personagens contém uma espécie de *flou* à Balmes; isto é, a montagem do filme elide a polivalência ideológica da historicidade do governo Allende de modo a atenuar a sua equivalência política e tornar mais radiante o alcance de seu filme.

Os momentos mais intensos desse *flou* seriam a entrevista com um trio de senhores apresentados como «fundadores do Partido Socialista» de Valparaíso (00:16:56) e outro grupo de sete homens postos em cena como «ex-militantes da UP» (01:02:40), e localizados no último quarto do filme. Reunidos em torno de uma mesa, eles discutem o que haveria de mais político no filme: o que significava ser ‘revolucionário’ naquele momento? Salvador Allende teria sido revolucionário o bastante? Haveria possibilidade de resistência armada? Enfim, alguma forma de resistência teria sido possível? No rastro dessas questões, o exercício da crítica histórica propõe: a elisão das identificações dessas personagens atende a que razões? Seriam motivos de ordem fílmica ou extra fílmica?

Em termos mais objetivos, o grande elenco é convocado para ampliar a radiância de Allende, de modo a torná-lo abstrato em seu sentido ideológico. Questiona-se então se seria possível afirmar que esse *flou* dialoga com as demandas de consenso e, portanto, de pacificação social das três iniciativas institucionais de verdade e reparação, a saber o Informe Rettig (1990), a Mesa de Diálogo de Derechos Humanos (1999) e o Informe Valech (2003)? Ou ainda com o manifesto *No hay mañana sin ayer*,

apresentado pelo presidente Ricardo Lagos em agosto de 2003 a fim de sintetizar as propostas de direitos humanos de seu governo afirmando:

Ser dever de todos os chilenos estimular com convicção medidas que contribuam para chegar às novas gerações uma nação cuja alma está unida e em paz, e cuja consciência moral deu os passos necessários em verdade, justiça e reparação. Chile só poderá aspirar a um futuro digno, sólido, democrático, se for capaz de fazê-lo sobre a base da paz social, da solidariedade e unidade de todos os chilenos.⁵

Por fim, seria válido reforçar que todas essas iniciativas foram mediadas pela decisiva atuação da Vicaría de la Solidaridad que, desde os anos setenta se posicionou contra o regime de Pinochet denunciando as violações dos direitos humanos, abrigando perseguidos políticos e assessorando na investigação dos casos de mortos, desaparecidos e exilados. Isto porque, a mesma Vicaría também foi fundamental para a entrada e o acolhimento de Patricio Guzmán e sua equipe no Chile em 1987 quando realizavam o filme *En nombre de Dios* e, a partir do qual, estreitou as suas relações com a divisa ‘amor, unidade e reconciliação’ empenhada pela instituição católica.

Em resumo, seja por razões pessoais ou políticas do realizador, por motivos conjunturais próprios da produção do filme ou ainda por questões de ordem diegética, tal como as licenças para o uso de imagens, o argumento fílmico guzmaniano recorre ao *flo* de Balmes como dispositivo retórico, pois diante da impossibilidade de identificação das pessoas que depõem, resta o gosto do interdito no gesto da lembrança e o saldo de um recalque a quem se depara com o passado de olho no futuro. Em outras palavras, ao manter os ‘heróis anônimos da Unidade Popular’ de certa maneira subalternizados, o seu *Salvador Allende* ganha familiaridade dentre aqueles familiarizados com os valores ligados aos direitos humanos, mas permanece fora de foco aos olhos da investigação histórica.

⁵ Lagos, R. (2003). *No hay mañana sin ayer*, p. 5. Disponível em <https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/183/no-hay-manana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Miguel Littín e o Allende existencialista, 2014

Por fim, *Allende en su laberinto* veio no embalo das efemérides em torno dos quarenta anos do golpe de estado, um momento em que o noticiário diagnosticava um país vivendo uma «crise de maturidade» (Brodsky, 2013) decorrente das grandes mobilizações estudantis desde 2006, além da crise do consenso transicional expresso no duelo eleitoral entre a socialista Michele Bachelet – coligação Nova Maioria – e Evelyn Matthei, da Unión Democrática Independiente (UDI), ocorrido nas eleições de 2013. Apesar do recalque histórico por parte de instituições oficiais dos temas relacionados ao golpe, o campo do audiovisual assistiu ao recrudescimento dos temas memorialistas, a exemplo de produções como *Los archivos del Cardenal* (Nicolás Acuña & Juan Ignacio Sabatini, TVN, 2011-2014),⁶ *La muerte de Pinochet* (Iván Osnovikoff & Bettina Perut, 2011), *El Mocito* (Marcela Said, 2011) e *Chile, Las Imágenes Prohibidas* (Pedro Azócar & Claudio Marchant, Chilevisión, 2013).⁷

Nessas condições, a produção venezuelana de Miguel Littín apresenta Daniel Muñoz no papel de um Allende ambivalente, um sujeito que encara o seu duplo no espelho ladeado pelas imagens de ‘Che’ Guevara e pelas fotos de Tati Allende, a filha mirista do ex-presidente. Diante do *cul-de-sac*, o ideário cubano-mirista logo se apresenta como uma solução. O roteiro de Littín se preocupa em reconhecer a existência de militares constitucionalistas, mas ironicamente o faz para endereçar críticas ao legalismo allendista: aos 25 minutos, o comandante Sánchez exerce uma espécie de função especular ao informar o presidente sobre a impossibilidade de resistência armada devido justamente à Lei de Controle de Armas que, de fato, foi aprovada em junho de 1972.

Ao lado dessas questões políticas pontuadas por longas reflexões junto de Augusto ‘El Perro’ Olivares, o filme constrói um Allende galanteador que, tal como em sua vida política, também se vê, digamos, desbussolado

⁶ Disponível em <https://www.tvn.cl/series/losarchivosdelcardenal/>

⁷ Disponível em <https://www.chilevision.cl/chile-las-imagenes-prohibidas/promos/este-miercoles-no-te-pierdas-el-ultimo-capitulo-de-chile-las-imagenes>

no colo de sua amante Miria ‘Payta’ Contreras, interpretada por Aline Küppenheim, ao chamá-la pelo apelido da esposa, ‘Tencha’.

O *páthos* labiríntico é acentuado a partir dos 45 minutos do filme com o bombardeiro dos Hawker Hunters. As andanças ziguezagueantes e a profusão de efeitos especiais e sonoros fecham uma atmosfera de guerra sublinhada pelos guinchos de cordas e trompetes. Após o suicídio de Olivares, o drama entre a resistência ou desistência ganha um momento de autorreflexão de Salvador Allende em que ele ouve o ex-secretário afirmando:

[Olivares] sabe o que Neruda me disse dias atrás? Que o único que tem a razão é Miguel Enríquez e aqueles que junto dele impulsionam a luta armada. Os poderosos jamais entregaram o poder pacificamente.

[Olivares] se isso não é uma guerra, então o que seria, Salvador? Um sacrifício inútil? Um massacre? Uma mostra de dignidade e daí o que? Como segue a revolução pacífica? Espera-se até que ela chegue? O presidente se rende junto aos seus colaboradores e o sonho de justiça e liberdade quedam sepultados para sempre debaixo dos escombros da derrota.

[Olivares] estamos presos em um labirinto, Salvador. Se Allende se rende, o presidente morre. Se Allende morre sem render-se, é possível que o presidente viva. Acabou-se o seu tempo. Sei que a minha morte não foi uma resposta, mas é o único que pude fazer (00:56:46).

Aos brados de ‘Allende não se rende’, o trágico desfecho da resistência armada deixa entrever o chamado *littinismo* (Silva, 2015), a saber: a filiação política de Miguel Littín junto a defensores da luta armada dentro das linhas da esquerda existentes no país, bastante presente naquele momento de conformação do chamado Nuevo Cine Latinoamericano – e ainda vivo na produção de 2014.

Marcia Tambutti e os espectros de Allende, 2015

Dois meses após o golpe militar de 1973, o jornalista Ricardo Boizard lançou pela Editora del Pacifico *El último día de Allende*, um

livro que foi bem recebido pelos setores conservadores e reacionários da sociedade chilena. O jornal santiaguino *La Prensa* noticiou a acolhida da obra sublinhando a «tensão dramática» de seu pretenso caráter «semi-jornalístico», dando a compreender que a obra estaria baseada em fatos e documentos históricos. Dentre as palavras de bem-vinda à obra, tem-se as seguintes:

Constituiu um acaso o modo mais apropriado de reviver o que temos passado pela experiência marxista, recapitulando-a na íntegra, considerando os perigos aos quais estivemos submetidos e a necessidade de estar conscientes da lição que isto implica (...) o autor descreve a sucessão de escândalos do regime anterior, as intromissões da URSS e de Cuba nos assuntos internos do Chile, o ambiente corrompido que cercava o senhor Allende, a destruição da economia e os protestos da população traída.⁸

O governo Allende, portanto, teria sido um desvio de rota, uma espécie de solução na pretensa linearidade narrativa que marcaria a evolução da história chilena da conquista pelos espanhóis à cruzada moral e política empenhada por Augusto Pinochet, tal como os seus seguidores de fato acreditavam (ver Amorós, 2019, pp. 241, 296, 321). Como desdobramento disso, os impasses e os problemas enfrentados pela gestão Allende seriam patologias resultadas de um presidente inconsequente e de pessoas com deficiência de caráter. A biologização da vida social e política, tão ao gosto dos eugenistas do século XIX, arremataria a recomendação do livro ao se referir especificamente à personalidade de Allende:

Boizard põe acento também nas contradições abismais em que Salvador Allende desenvolvia a sua existência, a inclinação ao luxo burguês e as promessas de redenção que brotavam sem cessar frente à multidão esperançosa. Vincula,

⁸ Anónimo (1973, 11 de novembro). “Ricardo Boizard: El último día de Allende”, *La Prensa*, p. 3. Disponível em <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:217026>. Tradução própria

de preferência, as razões do suicídio à dupla natureza do personagem, delirante de grandeza.⁹

Fernando García, Óscar Sola e Alejandra Rojas relatam que a obra de Boizard não destoava de seu pano de fundo histórico (1998, p. 214); ao contrário, simultaneamente à persistência das imagens da destruição do Palácio La Moneda e dos restos humanos do ex-presidente, os setores antagonistas levantaram notícias falsas e discursos de achincalhamento à família Allende. O luto diante do golpe militar e em nome da tragédia social que se abateu sobre toda a sociedade marcada por milhares de torturados, desaparecidos, mortos e exilados deveria ser elaborado em silêncio. Recalcada diante do imperativo da sobrevivência – a «vida nua» de que fala Giorgio Agamben (2015, pp. 9-51) –, foram pautadas por coordenadas discursivas e simbólicas que apresentavam o regime pinochetista como um novo tempo pretensamente puro, são e, sobretudo, saudável. De acordo com estes pesquisadores, naquele momento, o diário *La Nación* publicou um editorial que se tornou reconhecido pela confusão que causou no imaginário social chileno ao dizer:

Nesse pedaço de história, Salvador Allende surge como O Quixote que tirava dos ricos para dar aos pobres, como o vilão que fabricou as filas, em jeans e camisas abertas, sempre alto e forte. Para uns, ele é o mesmo que Aylwin (o primeiro presidente pós-ditadura), para outros, o exemplo que inspira e, para muitos, um rosto confuso que os convoca desde um passado turbulento (García, Sola & Rojas, 1998, p. 214)

Visto de outro ângulo, o nome de Salvador Allende se tornou uma expressão dinâmica que, entre os discursos oficiais e os rumores cotidianos, oscilou em uma grande zona de incerteza e, por extensão, de indecidibilidade. Falar a seu respeito poderia significar tomar partido da realidade e, ao mesmo tempo, colocar a própria vida em risco. As suas condições de territorialização semântica foram detonadas ao longo dos

⁹ *Ibid.*

dezessete anos de vigência do pinochetismo, tal como lamenta um universitário ao final de *Chile, memória obstinada* a Guzmán, em 1997: «eu preciso acreditar em algo, pois eu deixei de acreditar na minha família, nos militares, na escola... Eu deixei de acreditar!» (00:53:26).

Essas questões ligadas à memória como *páthos* (Ricoeur, 2007, p. 83) e que demandam as investigações do que foi recalçado, rasurado e esquecido é um dos *leitmotivs* de *Allende mi abuelo Allende*. Depois de viver por mais de uma década no México, Marcia Tambutti, a neta de Allende, retorna ao Chile e se empenha em realizar um filme de cariz afetivo, uma obra de grande sensibilidade que investiga tanto as memórias pessoais e sociais de seus familiares a respeito de ‘Chicho’, como Allende era chamado na intimidade, quanto também a própria identidade da realizadora. Nesse sentido, o filme flerta em grande medida com o que Jean-Claude Bernardet categorizou como um «filme de busca» (2014) ao se referir às produções *Un passeport Hongrois (Passaporte Húngaro)*, Sandra Kogut, 2001) e *33* (Kiko Goifman, 2002). Em linhas gerais, essa categorização compreende que o objeto fílmico se perfaz na medida em que a obra se realiza; portanto, os seus temas, as possíveis inflexões privadas ou públicas, e seus prováveis desdobramentos sociológicos, filosóficos ou mesmo políticos, só se constituem *a posteriori*. Isto é, trata-se de uma obra aberta e em construção em que o(a) realizador(a) se permite à autorreflexão junto com seu filme.

Premiada com L’Oeil d’Or no Festival de Cannes e com o Prêmio do Público no Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC) do mesmo ano, o filme de Tambutti dialoga então com o que Milena Gallardo e Alicia Salomone chamaram filmes da geração dos filhos da ditadura (2018), ora também conhecidos pela chave analítica da pós-memória (Seliprandy, 2018). Em comum, essas obras encaram o desafio de lidar com a transmissão de vivências com os regimes autoritários e as eventuais experiências traumáticas latentes no ambiente familiar. De acordo com estas pesquisadoras:

frente a la abundancia de testimonios de la primera generación, la segunda tiene dificultades para hallar las palabras con que referir sus experiencias, confirmando la ausencia de estas voces en los debates públicos. (...) Desde la constatación

de ese vacío, la indagación (...) se concentra en articular y dar sentido a esas narrativas, mapeando los afectos y dilemas ético-políticos que ellas introducen en la escena sociocultural postdictatorial (Gallardo & Salomone, 2018, p. 221).

Um desses interditos trazidos pelo filme de Tambutti é o suicídio de Allende, que é narrado pela realizadora reafirmando que «*sem desejá-lo*, Chicho abriu em minha família uma possibilidade que normalmente está fechada» (1:12:36 e 1:17:19). Nesse momento, o filme opera uma espécie de *double bind*, pois ao mesmo tempo em que abre uma operação de luto pelo suicídio de Salvador, de sua filha Beatriz – Tati, tia da realizadora – e de sua irmã Laura – outra tia da realizadora –, ele também elipsa o suicídio de Gabriel, irmão da realizadora e que participa ativamente em várias cenas do filme, mas cuja morte só é revelada pelos letreiros finais. Dadas essas perspectivas fantasmáticas do trauma, Tambutti evoca os espectros de Allende para, a partir de seu círculo íntimo, conduzir para o espaço público fricções que colocam em xeque os silenciamentos e as denegações de seus ambientes parentais e, por extensão, dos circuitos discursivos construídos pela reconciliação desde os anos noventa.

Como salientou Scherbovsky (2015, p. 242), o filme chegou a levar cerca de 5500 chilenos para as salas de cinema em sua semana de estreia, o que atesta a demanda social pela história pessoal e afetiva do ex-presidente chileno. Dessa maneira, pode-se dizer que o êxito nacional e internacional do filme revela a força estética – e também ética – dos silêncios e interditos como dispositivos narrativos que, sintomaticamente, contribuem para que os(as) espectadores também se sintam convidados(as) a contar as histórias de seus próprios Allendes.

Conclusão

Como se pode notar, as representações e reapresentações de Salvador Allende foram agenciadas de acordo com as demandas sociais e políticas de determinadas conjunturas históricas do Chile contemporâneo, além de serem filtradas pelo crivo biográfico de cada realizador.

Em primeiro lugar, a formação profissional de Helvio Soto e sua filiação à esquerda da Unidade Popular o levou a encontrar condições para uma coprodução internacional endereçada ao grande público dois anos após o golpe. Manejando dispositivos tradicionais como a narrativa linear pausada por coordenadas realistas de tempo e espaço, *Il pleut sur Santiago* elipsa o semblante de Allende tornando-o difuso e, portanto, acessível ao ‘público em geral’ das salas comerciais de cinema. Articulando-se dentro da sintaxe da denúncia política e das coordenadas solicitadas pela solidariedade ao Chile, no filme de Soto, a luta armada mirista é ensaiada, mas, para logo depois, amalgamar as vertentes socialistas e comunistas na representação de um mesmo velório.

Por sua vez, em diálogo com a gramática cultural promovida pela reconciliação, o *Salvador Allende* guzmaniano de 2004 sobrevive como lembrança. Isto porque, ao dar visibilidade e escuta aos ‘heróis anônimos’ da UP, a cinebiografia se mostra comprometida pela insígnia da ‘reserva de identidade’ proposta pelo programa oficial *No hay mañana sin ayer*, lançado pelo presidente socialista Ricardo Lagos em agosto de 2003, o que permite suscitar a questão: de quais memórias a chamada ‘trilogia da memória’ trata? Em outras palavras, o conjunto de seu arco narrativo defende um Allende socialista, adepto da agenda mais radical das esquerdas? Ao contrário, as memórias ali presentes argumentam em prol da via legalista e negociadora defendida pelos comunistas? Ou ainda, por fim, esta segunda trilogia guzmaniana implicaria, sobretudo, em um exercício fenomenológico da memória que flertaria com um páthos nostálgico, um afeto que turva o campo da política?

O Allende littinista de 2014 se mostra, antes de tudo, existencialista, sendo ele mediado por dispositivos especulares, dentre eles a fotografia de Ernesto ‘Che’ Guevara, o retrato de sua filha mirista, o semblante de ‘Payta’, por vezes chamada pelo nome de sua esposa e os diálogos *tête-à-tête* com Augusto Olivares. Ora legalista, ora revolucionário no sentido castrista do termo, ora romântico, ele morre para se tornar imortal.

Pode-se notar, em linhas gerais, como as imagens cinematográficas de Salvador Allende se mostram como um signo potente capaz de oferecer coordenadas para as questões relativas aos estudos sobre o chamado

cinema de exílio chileno, o cinema de solidariedade ao Chile, assim como àquelas concernentes à transição chilena na virada do século XX para o XXI. É preciso ressaltar como a imagem de Salvador Allende também cifra os programas políticos que disputavam espaço institucional e mediação social no governo da Unidade Popular ao dar indícios das filiações políticas de seus realizadores. Isso significa reconhecer as afinidades existentes entre os Allendes de Soto e Littin, pois enquanto o primeiro é desprovido de seu semblante para potencializar o feito de seu martírio, o littinista se mostra clivado do início ao fim do filme, agonizando entre a feição da honra e a glória da luta armada. Já os espectros suscitados pelo filme de Tambutti evocam Allendes que estão além das questões políticas e ideológicas ao dar encarnadura ao ‘Chicho’, que não cessa de irradiar emoções e afetos, além da esperança como um potencial político para as gerações do tempo presente e futuras.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2015). *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo.
- Aguiar, C. Amaral de (2019). Espacios cerrados transnacionales: narrativas de la izquierda tras el golpe de Chile. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Imagens, memórias e sons*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76370>
- Amorós, M. (2013). *Allende, la biografía*. Barcelona: Ediciones B.
- Amorós, M. (2019) *Pinochet, biografía militar y política*. Barcelona: Ediciones B.
- Bernardet, J. C. (2014). *Documentários de busca: 33 e passaporte húngaro*. São Paulo: Cosac Naify.
- Beskow, C. A. (2016). O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba). Tese de Doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11012018-155955/pt-br.php>
- Boizard, R. (1973). *El último día de Allende*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- Borges, E. (2016). O Partido Socialista do Chile e a questão do poder popular durante o governo Salvador Allende (1970-1973). *Anais do XII Encontro*

- Internacional da ANPHLAC*, Campo Grande: ANPHLAC. Disponível em http://antigo.anphlac.org/sites/default/files/Elisa%20de%20Campos%20Borges_Anais%20do%20XII%20Encontro%20Internacional%20da%20ANPHLAC.pdf
- Brodsky, R. (2013, 10 setembro). Chile: 40 anos após golpe militar país vive crise de maturidade. *BBC News Brasil*. Disponível em https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/09/130910_chile_golpe_jf
- Cornejo, T. (2013). Filmar a contrapelo: el cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular. *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, 508, 13-29. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622013000200002>
- Cury, M. (2013). *O protagonismo popular: experiências de classe e movimentos sociais na construção do socialismo chileno*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- Del Valle Dávila, I. (2013). *Revolução desde a montanha e revolução desde a planície: duas representações cinematográficas da Unidade Popular*. XXVII Simpósio Nacional de História, ANPUH/RN, 22-26 de julho 2013.
- Dinges, J. (2005). *Os anos do Condor: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul*. São Paulo: Companhia das Letras.
- García, F., Sola, O. & Rojas, A. (1998). *Salvador Allende – una época en blanco y negro*. Madrid: El País – Aguilar.
- Gallardo, M. & Salomone, A. (2018). Murmullos en el silencio. Subjetividades, lenguajes y estrategias compositivas en documentales autobiográficos de “hijos/as” y “nietos/as” en Chile. En Sandoval, J. & Donoso Oyarzún, A. (eds.), *Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos* (217-246). Valparaíso: CEI-CPMDH-Universidad de Valparaíso.
- Guzmán, P. & Sempere, P. (1977). *Chile. El cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres.
- Joly, J. (2018). Le cinema de Patricio Guzmán. Histoire, mémoires, engagements: un itinéraire transnational. Tese de doutorado defendida na Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle.
- Monteiro, F. (2018). *A história de Salvador Allende no cinema de Patricio Guzmán*. São Paulo: Paco Editorial.
- (2022) *O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre as imagens políticas e a poética das imagens*. São Paulo: Paco Editorial.

- Palacios, J. M. (2015). Chilean Exile Cinema and Its Homecoming Documentaries. In Prime, R. (ed.), *Cinematic Homecomings*. Exile and Return in Transnational Cinema (147-168). New York: Bloomsbury Academic.
- (2016). Resistance vs exile: the political rhetoric of Chilean exile cinema in the 1970s. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 57. Disponível em <https://www.ejumpcut.org/archive/jc57.2016/-PalaciosChile/index.html>
- Ricciarelli, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago de Chile: Corporación Cultural Documental CULDOC.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp.
- Ruffinelli, J. (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2008). *El Cine de Patricio Guzmán: En busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile: UqBar.
- Scherbovsky, N. (2016). Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de Patricio Guzmán: el caso del documental “La Batalla de Chile”. Dissertação de mestrado defendida na FLACSO, Equador.
- (2019). Allende mi abuelo Allende: un documental sobre los silencios y las memorias familiares. *Culturas: Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 13, 239-242.
- Seliprandy, F. (2018). Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Silva, A. de S. (2015). A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990). Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13112015-155507/pt-br.php>

(Página deixada propositadamente em branco)

A IMERSÃO NA PAISAGEM: O CINEMA DA AUSÊNCIA DE PATRICIO GUZMÁN

Silvana Mariani

Universidade de Coimbra

silvana.mariani@gmx.net

RESUMO: Neste trabalho pretendo apontar para a forma particular com que o cineasta Patricio Guzmán evoca a memória do trauma da ditadura chilena em seu documentário *O Botão de Nácar* (2015), filme central da trilogia que começa com *Nostalgia da Luz* (2010) e termina com *A Cordilheira dos Sonhos* (2019), mostrando como o seu cinema foi encontrando cada vez mais estratégias estéticas e narrativas para “filmar o que não se vê”, como sugere o título de um de seus livros. Entre essas estratégias está a imersão na paisagem, o que gera a pergunta que norteia essa investigação: pode a experiência estética da imersão na paisagem fílmica contribuir ativamente na reconstrução da memória? E ainda, quais os dispositivos narrativos e qual modo de representação emprega o diretor em seu filme, cujo tema central é a ausência?

Palavras-chave: memória, trauma, estética, paisagem.

ABSTRACT: In this paper, I intend to point out the particular way in which the filmmaker Patricio Guzmán evokes the memory of the trauma of the Chilean dictatorship in his documentary *The Pearl Button* (2015), the central film of the trilogy that begins with *Nostalgia for the Light* (2010) and ends with *The Cordillera of Dreams* (2019). In this way, I explore how his cinema increasingly found aesthetic and narrative strategies to picture the unseen, as one of his books' titles suggests. Among these strategies, is the immersion in the landscape, which leads to the guiding question of this research: can the aesthetic experience of immersion in the cinematic landscape actively contribute to memory reconstruction? Moreover, which narrative devices and mode of representation does the director use in his film, where absence is the central theme?

Keywords: memory, trauma, aesthetics and landscape.

RESUMEN: En este trabajo pretendo señalar el modo particular en que el cineasta Patricio Guzmán evoca la memoria del trauma de la dictadura chilena en su documental *El botón de nácar* (2015), película central de la trilogía que inicia con *Nostalgia de la luz* (2010) y termina con *La cordillera de los sueños* (2019). De esta manera, examino cómo su cine encuentra cada vez más estrategias estéticas y narrativas para “filmar lo que no se ve”, según sugiere el título de uno de sus libros. Entre estas estrategias vemos la inmersión en el paisaje, lo que genera la pregunta que guía esta investigación: ¿la experiencia estética de inmersión en el paisaje fílmico puede contribuir activamente a la reconstrucción de la memoria? Además, ¿qué dispositivos narrativos y cual modo de representación utiliza el director en su película, cuyo tema central es la ausencia?

Palabras clave: memoria, trauma, estética y paisaje.

Em uma crônica¹ que procura descrever o silêncio na noite de Berna, a escritora e jornalista brasileira Clarice Lispector refere-se ao silêncio dessa maneira:

Ele é vazio e sem promessa. Se ao menos houvesse o vento. Vento é ira, ira é a vida. Ou neve. Que é muda, mas deixa rastro (...) Mas este silêncio não deixa provas. Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. Não se pode dizer a ninguém como se diria da neve: sentiu o silêncio desta noite? Quem ouviu não diz (1999, pp. 128-129).

Filha de família judaica russa, a escritora nascida na Ucrânia chegou ao Brasil ainda pequena, acompanhada por sua família que fugia da violência dos pogroms. A condição de exilada seja talvez o único ponto de intersecção entre a escritora Clarice Lispector e o cineasta Patricio Guzmán, autor cuja obra nos interessa analisar. No entanto, nessas retas em que caminham paralelamente os autores, é curiosa a tentativa de ambos de romper o silêncio para tratar do trauma – pela perseguição do antissemitismo no caso da escritora, e da ditadura chilena no caso do cineasta – usando a paisagem como metáfora de ausência e presença.

¹ “Noite na Montanha”, crônica inserida em *A Descoberta do Mundo* (Lispector, 1999, pp. 128-129), livro que reúne as crônicas escritas por Clarice Lispector e publicadas no *Jornal do Brasil*, no período entre 1967 a 1973.

Porém, enquanto a literatura de Lispector é intimista e a metáfora da paisagem descreve um estado psicológico, a cinematografia de Guzmán reflete sobre o impacto político e social causado pelo golpe civil-militar que derrubou o presidente socialista Salvador Allende e a paisagem é usada como metáfora do conseqüente trauma social pós-golpe.

O conjunto da obra documental de Patricio Guzmán se caracteriza, desde seu exílio pós-golpe militar em 1973, pelo esforço de reconstruir a memória histórica suprimida pela ditadura de Augusto Pinochet. Buscando, por um lado, rastros – como esses deixados pela neve no texto de Lispector – e, por outro lado, rompendo, através dos depoimentos de seus personagens, com o silêncio produzido pelo apagamento das provas dos crimes da ditadura, seus documentários se prestam a um trabalho de reparação histórica. Nesse percurso, o diretor adota diferentes políticas de representação que respondem às tendências estéticas e narrativas, assim como aos modos do documentário vigentes em cada período de sua realização.² A partir da trilogia que começa com o filme *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia da Luz*, Patricio Guzmán, 2010), seguido por *El botón de nácar* (*O Botão de Nácar*, Patricio Guzmán, 2015) e *La cordillera de los sueños* (*A Cordilheira dos Sonhos*, Patricio Guzmán, 2019), ocorre uma ruptura estética marcada pela imersão nas paisagens. A geografia chilena é o envoltório narrativo que Patricio Guzmán escolhe nessa trilogia para realizar um exercício de memória através da paisagem fílmica. Buscando estratégias para «filmar o que não se vê»,³ o diretor procura construir uma memória coletiva através da investigação espacial, a partir dos ecos das ausências, da história que procuraram ocultar. Toda sua filmografia é um esforço contra o esquecimento.

² Bill Nichols (2016) elaborou uma teoria baseada na história do filme documental, em que identifica seis modos do documentário: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses modos podem mesclar-se entre si, e o autor não desconsidera que possam existir outras tendências.

³ “Filmar o que não se vê” é também o título do livro didático de Patricio Guzmán (2017), onde o autor compartilha suas experiências na produção de documentários, discorrendo sobre os conceitos que norteiam seu trabalho.

A ideia de explorar o espaço geográfico no cinema documental chileno não é um fenômeno isolado, mas uma tendência que busca assentar a própria subjetividade de forma espacializada. Exemplos dessa tendência encontramos em filmes como *Estrecho de Magallanes. (Des)Encuentros de dos miradas* (Hernán Dinamarca, 2003), *Surire* (Iván Osnovikoff e Bettina Perut, 2015) e *Tierra Sola* (Tiziana Panizza, 2017). Também nas ciências sociais, artes e humanidades verifica-se, desde o final do século XX, esse movimento de adentrar a geografia, que está relacionado com o avanço de uma virada subjetiva e espacial. No cinema de Patricio Guzmán, a virada subjetiva se expressa através de certos dispositivos narrativos, como a voz em *off* do próprio diretor como narrador, o conceder a palavra aos entrevistados, que dão suporte testemunhal, e certos recursos de montagem que utilizam a imagem de forma metafórica. Os elementos dos modos expositivo e participativo da trilogia *La batalla de Chile (A Batalha do Chile)*, Patricio Guzmán, 1975-1979), obra que consagrou o diretor a nível internacional, são deixados de lado. Como aponta Ignacio Rodríguez, a partir do documentário *Chile, la memoria obstinada (Chile, a Memória Obstinada)*, Patricio Guzmán, 1997), contrariamente a um tratamento com pretensões de objetividade, «será o ‘conhecimento encarnado’ na experiência do cineasta, e os atores com quem ele interage, que permitirão o acesso ao mundo» (2010, p. 3, tradução nossa).

Outra característica dessa trilogia é ser uma narrativa que se articula a partir de diferentes vozes, envolvendo não somente os depoimentos das vítimas da ditadura e de outros processos históricos, mas também a visão crítica de historiadores, poetas, arqueólogos, cientistas, juízes e artistas, que trazem uma visão multifacetada da história do Chile. Partindo de indagações pessoais para abordar questões sociais coletivas, a voz condutora de Guzmán se caracteriza por adotar um tom melancólico, que objetiva compartilhar afetos para trazer à tona a memória traumática. Essa melancolia não atende somente a uma necessidade subjetiva de narrar a experiência pessoal, mas também à necessidade de compartilhar um espaço comum, desenhando uma cartografia afetiva que, como argumenta Irene Depetris Chauvin, juntamente com os depoi-

mentos das vítimas, cria uma espécie de «comunidade no luto» (2019, p. 158, tradução nossa). Embora a melancolia domine o tom desses últimos filmes, eles não transmitem uma ideia niilista, mas manifestam um desejo de transformação político-social. Jonathan Flatley (2008) propõe pensar a melancolia não em seu aspecto paralisante depressivo, mas no potencial político que ela encerra, a partir de afetos que envolvem, entre outros, o desejo de reparação coletiva, trazendo as memórias históricas e afetivas do passado para o presente. Como indica Depetris Chauvin, os deslocamentos espaciais que Guzmán realiza em sua trilogia oferecem «mapas afetivos», uma releitura do tempo que potencializa a reparação social, porque despertam um sentimento comum de pertencimento em relação ao passado traumático, transformando a melancolia em uma forma de se interessar pelo mundo (2019, p.169). A partir dessas relações em torno do trauma, Guzmán constrói a trama que irá buscar a inscrição da memória nos espaços abertos, deslocando-se em lugares de memória que ainda estão por ser investigados.

Itinerâncias espaciais

Em *Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape*, a partir do ensaio seminal de Rosalind Krauss – “Esculturas no Campo Expandido” (1979) –, Jens Andermann propõe que a paisagem, como «superfície de inscrição e como abertura espacial», abrange um número de registros estéticos que transitam pela arquitetura, literatura e artes visuais e que permitem pensar a paisagem como uma interrupção crítica de reinscrições dos monumentos e lugares, abrindo para espaços de itinerância com potencial para repensar o trauma em termos de práticas políticas do presente (2012, pp. 165-187). Para Andermann, o papel da paisagem como inscrição de memória merece ser mais investigado, assim como se investigam os museus, arquivos e monumentos. Ele propõe percorrer os espaços abertos, de onde seria possível pensar politicamente o presente através da paisagem.

É esse percurso que Patricio Guzmán toma para realizar os três documentários que poderiam ser nomeados de trilogia da paisagem, trilogia

da memória ou *Trilogie der Heimat*,⁴ como anuncia a trigon-film,⁵ uma das distribuidoras de seus filmes. Através da investigação espacial, irá em busca de vestígios, rastros, indícios, procurando ler a paisagem como um palimpsesto, um livro onde se pode aceder à memória. Em *Nostalgia da Luz*, *O Botão de Nácar* e *A Cordilheira dos Sonhos*, o diretor se insere nas paisagens espetaculares do deserto do Atacama, do estuário patagônico e da Cordilheira dos Andes, respectivamente, para evocar os mortos e desaparecidos da ditadura chilena, através de uma investigação espacial. Diferentemente dos filmes anteriores – *Chile, a Memória Obstinada*, que faz reviver a memória da *Unidad Popular* e do governo socialista de Salvador Allende através de imagens de arquivo de sua própria trilogia *A Batalha do Chile*; *El caso Pinochet* (*O Caso Pinochet*, Patricio Guzmán, 2001), filme investigativo que entrevista diretamente as vítimas da ditadura e seus algozes; e *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004), filme centrado na figura do líder socialista que utiliza cenas de reconstituição e imagens de arquivo para traçar a sua ascensão e queda – esta última trilogia é comedida no uso de imagens de arquivo, não está focada em um personagem central e fala dos desaparecidos através de metáforas de ausência e presença e de um forte apelo estético, investigando o passado chileno a partir de sua geografia. Diante da impossibilidade de mostrar a realidade que foi silenciada, os crimes que foram ocultados durante a ditadura de Pinochet, o diretor busca formas de representações que possibilitam uma releitura do passado a partir do presente. A trilogia de Guzmán nos aponta alguns caminhos para rastrear o passado através de suas inscrições, seus rastros impressos na paisagem.

Representar o irrepresentável

⁴ O termo 'Heimat' não possui uma tradução exata em português. Ele está associado à ideia de origem, de terra natal, de lar, lugar onde a pessoa se criou e sente-se em casa. A palavra Heimat, porém, pode ter uma conotação negativa quando associada ao nacional socialismo, que ligava o termo à ideia de pátria, na qual somente a 'raça' alemã poderia fazer parte.

⁵ A trigon-film é uma fundação cinematográfica suíça que seleciona e distribui filmes da América Latina, África, Ásia e Europa Oriental.

O trauma da Segunda Guerra Mundial produziu mudanças radicais nos estilos e modos de representação dos filmes autorais a partir da metade dos anos quarenta. O neorealismo italiano é o exemplo paradigmático dessa mudança estilística, caracterizado pela austeridade e encenações em espaços abertos e lugares públicos. Jaime Pena (2020) reivindica que os filmes de ficção passaram a ser mais contemplativos, com planos de maior duração, longos movimentos de câmera que procuram captar a realidade em sua totalidade, e com personagens ausentes e ensimesmados em histórias abertas, que se desenvolvem em paisagens desertas e desoladas. O autor define este modo de representação como «cinema da ausência» (Pena, 2020, pp. 281-327), pois gira em torno de sujeitos que muitas vezes não podem ser representados.

A partir do impacto das imagens dos campos de concentração, que causaram grandes discussões filosóficas sobre a representação do extermínio, a questão da irrepresentatividade de acontecimentos sobre os quais não se conservam imagens afetou também o filme de não- ficção. Para Pena, o documentário *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) se consagrou como modelo estético e ético para os filmes realizados posteriormente que abordam o tema do holocausto ou temas similares: Lanzmann encontrou uma fórmula que permite desviar da imagem ausente, dos rastros apagados, criando e sugerindo novas imagens (Pena, 2020: 32-33). Seu filme não utiliza imagens de arquivo e transcorre todo no presente. O diretor aborda testemunhos que vivenciaram o extermínio de alguma maneira, estabelece um diálogo com eles, provocando-os para que relatem o que viram, o que sabiam, filmando-os não somente nos lugares onde ocorreram os crimes contra os judeus, mas também em diferentes cidades e países. Na visão de Lanzmann, se o Holocausto existia em alguma parte «estava nas consciências e nas memórias dos sobreviventes e dos assassinos...» (Pena, 2020, p. 68, tradução nossa). A partir dessa convicção, o diretor investe no poder evocador da palavra e realiza entrevistas provocadoras, frequentemente aparecendo ele mesmo em cena, de modo performático, atuando juntamente com seus interlocutores. É na Polônia que encontra os primeiros rastros do Holocausto. Aí explora as paisagens vazias, pai-

sagens com ausência de provas, mas cheias de presenças que se ajustam em nossa consciência a partir das vozes dos testemunhos, das imagens e dos sons. Segundo Pena: «paisagens e vozes, os dois elementos que compõem a arquitetura do Shoah» (2020, p. 73, tradução nossa).

De forma semelhante trabalha Patricio Guzmán em sua trilogia, com a diferença que assume um papel de narrador extra diegético, onde não percebemos sua presença em cena, a não ser pelas poucas vezes em que ouvimos sua voz realizar perguntas aos entrevistados. Pela imersão na paisagem em lugares vazios, desérticos, demonstra como esses lugares estão marcados por indícios e como a ausência se torna presente a partir das vozes de seus testemunhos. Assim, no deserto do Atacama, onde se imaginava ser possível ocultar os corpos das vítimas da ditadura, é a própria condição climática extremamente árida que conserva indícios de existência de crimes, fazendo emergir um passado que se queria ocultar. É com os depoimentos das mulheres de Calama, que durante anos trabalham como uma espécie de arqueólogas revirando a terra em busca de restos de ossadas de seus entes queridos, que os espectros dos desaparecidos presos políticos reaparecem. São vozes que se erguem para que a memória de seus mortos permaneça viva. Dessa maneira, a partir da escolha de um lugar específico da geografia chilena, Guzmán realiza deslocamentos espaciais, para em seguida, como aponta Isis Sadek, ativar a memória e realizar uma arqueologia do presente (2013, pp. 28-71).⁶ Com a ajuda de um arqueólogo, o diretor busca também fazer leituras de outras camadas do deserto, rastreando outros períodos históricos que trazem para o presente a memória dos exploradores e dos mineiros, assim como dos caminhos percorridos por indígenas. Defrontado com a impossibilidade de mostrar os crimes

⁶ Sadek observa que esse gesto arqueológico, que vincula o presente a períodos históricos anteriores, é característico do cinema de Patricio Guzmán (2013, pp. 28-71). Em *O Caso Pinochet*, uma equipe de sobreviventes e familiares acompanhados pelo juiz Guzmán Tapia escava, no mesmo deserto de Atacama, as estruturas do campo de detenção Villa Grimaldi, em busca de restos dos detentos desaparecidos. Esse gesto impulsionou o processo e julgamento de Augusto Pinochet pelos crimes cometidos durante seu governo. Outros gestos, como descascar com os dedos um muro perto do aeroporto de Santiago do

cometidos contra os desaparecidos, de mostrar aquilo que já não pode ser demonstrado, Patricio Guzmán encontra na materialidade indícios que podem participar na construção da memória.

Imersão na paisagem aquática

O Botão de Nácar, segundo filme da trilogia, inicia com a imagem enigmática de um bloco de quartzo encontrado no mesmo deserto de Atacama que é explorado no filme anterior. Colocado sobre um fundo preto, o objeto é mostrado sob muitos ângulos. Uma mão toca o quartzo translúcido e vemos algo se mover na estática pedra. Sons de água em movimento ajudam a perceber a presença de uma gota d'água dentro do objeto. A partir da presença dessa gota de água, se desenvolve todo relato que gira em torno da água, identidade, extermínio e memória. A materialidade dos objetos e a paisagem são explorados metaforicamente. Um plano que mostra as antenas do Observatório Alma, que se movimentam lentamente em direção ao firmamento, nos leva de volta ao mesmo deserto de *Nostalgia da Luz*. Sobre a imagem captada na contraluz desses vultos alinhados, que buscam informações sobre nossa origem mais remota, o diretor relata que nesse lugar, o mais seco da terra, os astrônomos descobriram água, elemento básico para que haja vida, em praticamente todos corpos celestes observados. Uma imagem abstrata de partículas de luz refletidas sobre a água faz a transição para as imagens aquáticas do estuário da Patagônia. A Cordilheiras dos Andes aparece então fragmentada em uma multitude de pequenas ilhas. A voz um tanto paternal do diretor, como quem lê a gênese, atenta que a vida na terra chegou através dos cometas que formaram os oceanos: «a água é um órgão mediador entre as estrelas e nós», afirma (00:08:14). Entre as imagens cósmicas e as imagens zenitais de uma câmera que desliza sobre o arquipélago para em seguida adentrar os rios, picos montanhosos

Chile em busca da incrição da memória muralista, em *Salvador Allende*, contribuem para a construção de uma memória coletiva.

e glaciares, nos transportamos para essas vastas paisagens silenciosas, onde somos atraídos pela beleza estética das imagens.

A imersão na paisagem é a porta de entrada para entender o significado da água para os povos originários da Patagônia e também o seu aspecto fantasmagórico, que se desdobrará durante o relato. Fotografias em preto branco do missionário e etnólogo alemão Martin Gusinde⁷ nos colocam de frente com os olhares por vezes perdidos dos grupos selk'nam, yámanas e kawéskar, os primeiros habitantes da Terra do Fogo, que parecem intuir o seu fim. Gusinde registrou imagens desses povos um pouco antes de serem extintos no início do século XX, com a chegada dos colonos, criadores de ovelha, garimpeiros e missionários.

Dominique Legoupil comenta como a imensa capacidade de adaptação e de sobrevivência desses povos caçadores e coletores, em zonas austrais de clima extremo, não foi suficiente para superar o impacto da colonização:

A frágil demografia destes grupos não conseguiu resistir à chegada dos europeus, às doenças que introduziram e, no que diz respeito aos Selknam, a um verdadeiro genocídio organizado. Culturas milenares foram aniquiladas em poucas décadas, deixando para trás apenas restos enterrados em sítios arqueológicos e testemunhos de viajantes e etnólogos. Entre esses testemunhos, as fotografias fornecem informações valiosas, embora representem uma visão truncada, estática e às vezes embelezada da realidade. (2015, p. 291, tradução nossa).

Guzmán entrevista Gabriela Paterito, descendente direta dos kawéskar, que relata sobre sua relação com a água. Na altura da realização do filme, Gabriela era uma das últimas vinte sobreviventes desses povos marítimos. Em sua própria língua, conta sobre as tempestades que enfrentou, quando navegava com canoas nos canais austrais. A memória individual de Gabriela se soma à memória de outros dois testemunhos: Martin

⁷ A maioria das fotografias de Martin Gusinde (1886-1969) se encontram arquivadas no Instituto Anthropos Sankt-Augustin, na Alemanha.

Calderón, que constrói miniaturas de canoas antes navegáveis, e Cristina Calderón, que fia lã com um fuso. A memória que compartilham e os próprios objetos possibilitam identificar aspectos identitários e culturais desses e outros sobreviventes da Terra do Fogo, que foram fotografados por Paz Errázuriz, antes de seu desaparecimento.⁸ Ao optar pelo uso de fotografias e imagens de arquivo em movimento para ilustrar os relatos, o documentário participa na construção de uma memória coletiva, ao mesmo tempo que ressignifica o passado, trazendo-o para o presente. A paisagem também participa dessa construção. O relato afetivo de Gabriela, por exemplo, ao ser ilustrado com paisagens visuais e sonoras dos rios e mares da Patagônia, faz o espectador se transportar para a gélida e perigosa geografia aquática dos arquipélagos, onde os povos originários viviam em busca de alimentos, em plena conexão com a natureza. As filmagens de indígenas mergulhando perto de suas canoas, inseridas durante a fala de Gabriela, mostram como a subsistência desses povos está diretamente relacionada à água.

Não só a necessidade de sobrevivência vincula esses povos com a água, mas também toda uma cosmovisão, como mostram as impressionantes fotografias de Gusinde dos autóctones com corpos pintados com motivos celestes, evocando o lugar de onde vinham e para onde iam: « Após a morte, acreditavam que poderiam transformar-se em estrelas. », afirma Guzmán (00:30:41-00:30:56). A montagem realizada para mostrar essa série de fotografias dos corpos pintados parece convidar a audiência a participar de um processo ritualístico, acessando a memória da mesma forma como faziam esses povos com seus ancestrais. Guzmán introduz as fotografias a partir de imagens de ondas no mar em movimento, que fazem uma fusão sobre o rosto pintado de um autóctone. Planos abertos e fechados mostram detalhes dessas pinturas nos

⁸ Na exposição individual de fotografia realizada no Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, em 1996, denominada “Los nómadas del mar”, a fotógrafa e antropóloga Paz Errázuriz apresentou os rostos em preto e branco da última geração kawéskar. Patricio Guzmán diz que conheceu a Gabriela Paterito através dessas fotografias, que deram visibilidade aos últimos sobreviventes da Patagônia. Alguns desses retratos são mostrados no filme *O Botão de Nácar*, mas contextualizados de outra maneira.

corpos, que se misturam com as imagens estelares através de fusões. No plano sonoro, o antropólogo Claudio Mercado canta acompanhado por um instrumento rítmico que mantém a pulsação enquanto homens mascarados realizam suas cerimônias iniciáticas evocando espíritos. Os personagens aparecem em cenários naturais, muitas vezes nus sobre paisagens nevadas. Mesmo através dessas imagens fixas, que são decupadas de várias maneiras, têm-se a impressão de compreender o ritual de que participam. Jan Assmann (2010) lembra que esses rituais exercem a função de acesso a um passado remoto, que tem a ver com a origem do mundo e histórias mais antigas das tribos, que ele propõe chamar de memória cultural. Essas informações se perpetuam na forma de narrativas, canções, danças, rituais, máscaras e símbolos, e os sujeitos envolvidos precisam passar por longos períodos de iniciação, instruções e exames. Os rituais que possibilitam atualizar essas informações ancestrais demandam que a comunidade se junte para uma celebração (Assmann, 2010, p. 112.).

O relato da vida marítima pulsante desses povos e de sua relação com as estrelas é interrompido pelas imagens de seu extermínio causado por doenças adquiridas pelos vírus e micróbios trazidos nas roupas dos europeus, ou pelos caçadores de índios, que trataram de eliminar os últimos sobreviventes que viviam ainda livremente. Na próxima sequência de imagens, os autóctones perderam sua aura mítica. Vemos grupos em estado de degradação e doença, vestidos com roupas usadas, imagens de mortos-vivos que nos fitam através de seus olhos enfermos (00:32:23-00:36:18). Guzmán comenta: «Depois de conviver séculos com a água e com as estrelas, os indígenas sofreram o eclipse de seu mundo» (00:34:51). O eclipse desse mundo está também ligado à história de Jemmy Button, um nativo que aceitou, em troca de um botão de nácar, embarcar para Inglaterra no começo do século XIX para ser civilizado, regressando um ano depois à Patagônia, completamente desterrado. Essa história particular servirá como ponto de conexão entre o extermínio dos fueguinos no passado longínquo, com outro modo de extermínio num passado mais recente.

Não-lugares e espaços espectrais

Assim como Lanzmann, no filme *Shoah*, procura lugares do extermínio dos judeus para fazer reaparecer os seus vestígios através das vozes dos testemunhos, Patricio Guzmán adentra os espaços por onde ocultaram os corpos, em busca de rastros, indícios que possam trazer à luz os crimes cometidos. Esses lugares, conforme observa Pena a partir da análise de Gérard Wajcman, invertem o conceito de «lugares de memória» desenvolvido por Pierre Nora se convertendo em uma espécie de «não-lugares», pois não podem ser definidos como lugares de identidade, relacional ou histórico (Pena, 2020, p. 86). São antes de tudo lugares de passagem para a morte. Paradoxalmente, é a partir desses lugares onde se buscou apagar as provas, para que se apagasse também a memória da ditadura, que Guzmán elabora um discurso de memória. Essa construção da memória se dá através de recursos que utilizam os próprios vestígios como dispositivo narrativo.

Ao denunciar a prática de fazer desaparecer corpos nas águas, empreendida pelo regime militar não somente no Chile, mas em outros países vizinhos do Cone Sul, o filme entra em espaços espectrais: os espectros da ditadura passam a nos observar. Conhecida como ‘voos da morte’, a prática que usava os mares e rios como cemitérios para as vítimas da ditadura será reconstituída em *O Botão de Nácar* através de uma encenação com um boneco que representa a forma como Marta Ugarte, uma das vítimas desaparecida, presa, torturada e morta pela DINA (Dirección de Inteligencia Nacional),⁹ foi jogada ao mar a partir de um helicóptero, e cujo corpo foi devolvido pela corrente marítima Humboldt, que circula no Oceano Pacífico. A devolução desse corpo, que inicialmente não sabiam de quem era, fez com que as pessoas começassem a suspeitar que o oceano era um cemitério. A reconstituição detalhada do crime cometido contra Ugarte, realizada com a participação do escritor e jor-

⁹ A DINA foi a polícia secreta chilena entre 1973 e 1977. Funcionando como um organismo de repressão política durante a ditadura de Augusto Pinochet, foi acusada de inúmeros casos de violações dos direitos humanos, entre os quais sequestros, torturas e assassinatos.

nalista investigativo Javier Rebolledo, especializado no tema violações de direitos humanos no Chile, mostra como a amarraram com arames a trilhos ferroviários e empacotaram-na em sacos de plástico e estopa para depois a lançarem ao mar a partir de um helicóptero. Enquanto Rebolledo descreve os detalhes dos procedimentos de preparação do cadáver que será exterminado, os cortes e diferentes pontos de vista da câmera criam um clima de filme policial, semelhante ao realizado no filme *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987), que empregou encenações de reconstituição do assassinato de um policial para demonstrar os depoimentos contraditórios de várias testemunhas. Esse aspecto ficcional e mesmo fantasmagórico (Nichols, 2008, pp. 72-89) se intensifica com a encenação dos corpos sendo lançados ao mar a partir de um helicóptero. Não é a primeira vez que Guzmán utiliza a técnica de reconstituição. Em *Chile, a memória obstinada*, guarda-costas pessoais de Salvador Allende reencenam seu próprio papel ao lado de uma limousine que transporta o presidente. Essas técnicas causam estranhamento em filmes documentários devido a sua artificialidade, apesar de serem feitas com o intuito de mostrar certa autenticidade.

Patricio Guzmán, em seu papel de narrador, explica que os militares tinham a esperança que o mar ocultasse o segredo do crime. Mas o corpo de Marta Ugarde regressou à praia e a vítima tinha, segundo o advogado Adil Brkovic, os olhos abertos, como se estivesse olhando. Mais uma vez o olhar inquisitivo, como aquele dos nativos, nos contempla. O mar acabou devolvendo um corpo que não só impossibilitava qualquer negação, como exigia respostas.

Ao encontrarem um botão de nácar preso a um trilho de trem coberto com algas, conchas, estrelas do mar, encontraram, como afirma o historiador Gabriel Salazar, toda história condensada em único vestígio: um botão que nos conduz a uma camisa, uma pessoa e a tudo que lhe passou:

É um ponto de evocação que se expande e se amplifica em diferentes ondas que vão em diferentes direções. Toda a história do Chile de uma certa maneira e tudo o que aconteceu na época da ditadura, diz Salazar (1:10:22-1:10:36).

A materialidade do botão aderido ao trilho carrega uma mensagem, é a prova de que alguém esteve ali. Alguém que está ausente, e ao mesmo tempo presente, através do vestígio. O peso da ausência é, nesse sentido, maior que o próprio peso dos trilhos de trem. Os dois botões, aquele de Jemmy Button e outro de um corpo amarrado em um carril, tornam-se desse modo o dispositivo que organiza toda narrativa, que se constrói com o uso de alegorias e metáforas.

Os dispositivos

Em sua tentativa de explicar o que entende por «dispositivo», Patricio Guzmán diz que o dispositivo é, entre outros, uma espécie de alegoria, uma representação simbólica das ideias por meio de figuras: para o diretor, alegoria é «a representação de uma ideia por meio de uma imagem. É também uma espécie de projeção, de metáfora» (2017, p. 38). Os últimos filmes de Guzmán abundam em metáforas, comparações, analogias. Eles deixam de lado a objetividade do cinema documental para adentrar em um campo experimental, ensaístico, que se aproveita da linguagem cinematográfica para fazer a audiência participar, através da experiência estética, da construção de sentido. A abstração artística é mais um dos dispositivos que utiliza o diretor para realizar um exercício de memória, na longa batalha contra o esquecimento, que se verifica em toda sua cinematografia.

Para Aleida Assmann, depois da Segunda Guerra Mundial, a arte, de maneira geral, se direcionou para o tema da memória: «é como se a memória, sem ter mais forma cultural nem função social, tivesse se refugiado na arte» (2011, p. 385). Assmann discorre sobre as obras de alguns artistas¹⁰ que, segundo ela, por terem nascido durante ou logo

¹⁰ Os artistas analisados por Aleida Assmann são Anselm Kiefer (1945) e Sigrid Sigurdsson (1943), em cujas obras a materialidade do livro adquire uma aura artística, tornando-se metáfora da memória cultural, no momento em que perde seu status de mídia da memória, frente a outros meios virtuais. O trabalho do casal Anna e Patrick Poirier (ambos de 1943)

após a guerra, cresceram num ambiente impregnado de ruínas e reconstrução. Se ocupando, muitas vezes, de fazer uma coleção cuidadosa dos restos espalhados, a função da arte para estes artistas é, acima de tudo, terapêutica, porque reascende os traumas e faz um balanço das perdas:

Eles chegaram à cena da catástrofe depois que ela aconteceu, e não se pode mais pensar numa arte que pudesse estabelecer uma ponte de memória entre o agora e o então. Para eles não há mais nada a reconstruir ou mesmo reconstituir: deve-se tão somente recolher os restos, salvaguardar, ordenar e conservar os vestígios do que ainda sobrou de relíquias espalhadas. Esses artistas que trabalham com a memória não documentam, com seu trabalho, os grandes feitos da lembrança que tratam da morte, mas fazem o balanço da perda (Assmann, 2011, p. 386).

A lembrança é o oposto do esquecimento. Se um grande esforço foi realizado para que se esquecesse o passado traumático da recente história da ditadura chilena, Patricio Guzmán trabalha na contracorrente. Ele acredita no poder subversivo da lembrança. Sabe que lembrar assegura um pertencimento político para as gerações futuras e por isso o dispositivo da entrevista tem peso em seus filmes. Em *Salvador Allende*, no prólogo do filme vemos uma mão manuseando as poucas relíquias do ex-presidente colocadas sobre uma mesa. Esse dispositivo é o gatilho que impulsiona uma biografia bastante pessoal, que entrevista pessoas próximas ao líder. Já na última trilogia, os dispositivos partem de elementos da natureza, ou objetos que lembram a infância: em *Nostalgia da Luz*, a astronomia, a bola de gude; em *O Botão de Nácar*, um quartzo; em *A Cordilheira dos Sonhos*, uma caixa de fósforos. Para Guzmán, os dispositivos podem ser tantos e tão variados, que é difícil definir um conceito (2017, p. 38). Mesmo se apropriando, na sua última trilogia, de diferentes dispositivos, a paisagem é o que impulsiona a narrativa. Ela não age somente como fundo para seus personagens ou de forma autônoma (Lefebvre, 2006), mas é também explorada politicamente, como inscrição de memória. Se em *Nostalgia da*

explora a relação entre passado e futuro, arqueologia e arquitetura, por meio de simulações estéticas que colocam um espelho diante da memória cultural.

Luz investiga a memória das estrelas, no filme central da trilogia, Guzmán investiga a memória da água. Partindo do micro, uma gota da água dentro de um quartzo, para o macro, as constelações, explora a água em todos seus estados: líquido, nos rios e lagos, sólido nas geleiras, gasoso nas nebulosas. A partir de toda uma construção poética, investiga a água como uma guardadora de memória. Parte de uma investigação que busca a memória da água no universo, para em seguida investigar a memória coletiva dos povos originários e suas relações com as estrelas. E examina também num passado mais recente, a memória particular dos crimes da ditadura, dos quais a água por vezes participa como testemunho. Com a devolução do corpo de Marta Ugarte, o mar fez o que os militares não foram capazes de fazer: devolver os corpos para que os vivos possam continuar com suas vidas, isso é um conhecimento ancestral, afirma o escritor Raúl Zurita (01:03:57). O poeta acredita que a água seja um contentor de memória, que através dela podemos ler a história:

E olhando para o mar, olhando para a água, estamos olhando para a história inteira, a humanidade inteira: o seu lado maravilhoso e o seu lado aterrorizante, em certo sentido também sangrento, com o pior de nós mesmos (...) Assim, essa parte da história, associada à água, ao gelo, aos vulcões, está igualmente associada à morte, à matança, ao abuso, ao genocídio. E essa é uma parte que, se a água tem memória, terá também memória disso. (01:10:40-01:12:03)

A visão poética de Zurita é o que a paisagem fílmica procura mostrar, a partir de uma construção que trabalha com elementos concretos e abstratos, explorando as fusões e a plasticidade da imagem.

Paisagem fílmica

Os estudos teóricos no campo da filosofia, da geografia e da história da arte (Simmel, 2013; Lefebvre, 2006; Maderuelo, 2015) se esmeram em destacar a diferença entre natureza, espaço geográfico e paisagem. Por sua vez, importa lembrar que a paisagem fílmica consiste em um sistema

de significados que é gerado a partir da construção narrativa. A forma particular com que o cineasta articula a representação fílmica dos espaços a partir das escolhas dos lugares, dos enquadramentos, do ponto de vista, dos movimentos da câmera, do uso da paisagem sonora, da música, das vozes e da montagem, transforma paisagem em um discurso, num enunciado. Como argumenta Ana Francisca de Azevedo:

(...) o trabalho da paisagem opera-se como modo de enunciação do carácter semiótico-material do espaço, funcionando a experiência fílmica como meio privilegiado de afirmação do trabalho cultural de construção de significados (2006, p. 22).

Na trilogia que aqui analisamos, o cineasta explora a geografia como meio de investigação de inscrições da memória, e constrói significados através da experiência estética da imersão nas paisagens, que muitas vezes são mostradas de forma metafórica. Em 2010, em entrevista à pesquisadora Cecilia Ricciarelli, Guzmán expressa sua intenção de utilizar paisagens celestiais e terrestres em seu filme *Nostalgia da Luz*, o primeiro filme da trilogia, para tratar de temas políticos:

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

Nos dois filmes que sucedem *Nostalgia da Luz*, o diretor dá continuidade a essa ideia de construção fílmica, ao associar a natureza à história política do Chile. Em *O Botão de Nácar*, numa sequência de imagens que mostra uma harmoniosa paisagem outonal, com planos detalhes de árvores, troncos, galhos e folhas em movimento, o narrador fala dos novos ventos trazidos pela revolução socialista de Salvador Allende, que chegou ao poder com ideias revolucionárias de liberdade que, no entanto, duraram pouco. O impacto do golpe de estado é representado metaforicamente

através da explosão de uma supernova com cores fortes em tons vermelho e laranja sobre um fundo preto. As imagens constelares são acompanhadas pelo barulho quase ensurdecedor de uma explosão. Após a explosão, as anteriores idílicas imagens da natureza são substituídas por outras de troncos de árvores ressecadas, queimadas, mortas, enquanto o narrador relata o trauma do golpe. Fotos em primeiro plano são intercaladas com imagens em movimento de uma região montanhosa, enquanto a paisagem sonora ambiental de explosões nas geleiras e ventos fortes intensificam a dramaticidade do relato, que descreve as formas de tortura aplicadas pelos aparelhos repressivos do Estado (00:50:01-00:52:40).

No filme *A Cordilheira dos Sonhos*, em uma sequência bastante similar, vemos imagens serenas da casa e do bairro onde vivia o realizador, enquanto relata sobre como filmou *A Batalha do Chile*. A imagem de uma rua tranquila com uma fileira de árvores de grandes proporções funde lentamente com as imagens de nuvens de uma grande erupção de um vulcão, sugerindo a violência do Golpe de Estado, que ele compara a um “tremor de terra” (00:26:05-00:27:23). Essa forma particular de lidar com as imagens age primeiramente provocando uma imersão nas paisagens, para em seguida causar um impacto com as explosões que fazem regressar à realidade e à necessidade de pensar sobre os efeitos do golpe. O uso de imagens estelares coloca igualmente o espectador em um mundo onde existiria alguma força maior capaz de explicar acontecimentos terrestres, que, no entanto, só se explicam na investigação de elementos menores, como o cálculo dos ossos dos desaparecidos no deserto ou o botão encontrado no trilho de trem no fundo do mar. Lembrando que a palavra trilho, em português, define um objeto por onde passam os trens, mas ao mesmo tempo significa caminho, rastro. Esses rastros apontam caminhos para uma investigação do passado.

A função do vestígio

Voltando à cronista Clarice Lispector, mencionada no início deste capítulo, lembremos que ela, para falar do silêncio, procura rastros,

como aqueles deixados pela neve. Não é difícil estabelecer analogias entre essa crônica de Lispector e a trilogia de Guzmán. Ambos, em suas construções narrativas, estão à procura de rastros. Assmann, ao falar sobre a lacuna do extermínio de seis milhões de judeus e outras vítimas pelo regime nazista, coloca a pergunta sobre com que meios a memória cultural pode conservar e passar essa lacuna para a posteridade? A autora aponta que aos artistas que se encarregam do “doloroso trabalho da lembrança”, é atribuída a tarefa de “assegurar rastros, marcar lacunas e puxar a atenção para os mecanismos da lembrança” (Assmann, 2018, p. 404).

A trilogia de Patricio Guzmán, ao praticar itinerâncias pela geografia chilena em busca de vestígios, realiza um exercício de memória. Partindo da memória individual de seus entrevistados, ela convida a participar de um ato ritualístico, como aquele dos povos originários, através da experiência estética, fazendo do cinema um meio privilegiado de transmissão da memória cultural. Os rastros encontrados são como as ondas da memória, que se propagam através de seus vestígios. Ondas que rompem com o silêncio que se impôs sobre os crimes da ditadura e sobre o extermínio dos povos originários. Esse silêncio, no entanto, ecoa com seu eco fantasmagórico a cada descoberta de um novo rastro. É um silêncio que não se deixa enganar, como diz Lispector na sequência de sua crônica: «Pode-se tentar enganá-lo também. Deixa-se como por acaso o livro de cabeceira cair no chão. Mas, horror – o livro cai dentro do silêncio e se perde na muda e parada voragem deste» (1999, pp. 128-129).

Referências bibliográficas

- Andermann, J. (2012). Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape. *Journal of Latin American Cultural Studies*. *Travesia* 21 (2), 165-187.
- Assmann, A. (2018). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp.
- Assmann, J. (2010). Communicative and Cultural Memory. Em Erll, A. & Nünning, A. (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (109-118). Berlin: De Gruyter.

- Azevedo, A. F. (2006). Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6715>
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2007)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.
- Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê. Um Modo de Fazer Documentário*. São Paulo: Editora SESC
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October* 8: 30-44.
- Lefebvre, M. (2006). Between Setting and Landscape in the Cinema. Em *Landscape and Cinema*. (pp. 19-60) New York/London: Routledge.
- Legoupil, D. (2015) Poblamiento y Despoblamiento de Tierra del Fuego. Em *El Espíritu de los Hombres de Tierra del Fuego. Martín Gusinde* (pp. 285-291). Paris: Éditions Xavier Barral.
- Lispector, C. (1999) Noite na Montanha. In: *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Nichols, B. (2008). Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry* 35, 72-89.
- (2016). *Introdução ao Documentário*. Campinas: Editora Papirus.
- Pena, J. (2020). *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ricciarelli, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago, FIDOCs.
- Rodríguez, I. (2010). Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán. *Imagofagia* 2, 01-21.
- Sadek, I. (2013). Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán. *Revista Cine Documental* 8, 28-71.

(Página deixada propositadamente em branco)

**HACER HABLAR A LAS PIEDRAS: LA CORDILLERA
DE LOS SUEÑOS DE PATRICIO GUZMÁN**

Maia Gattás Vargas

Universidad de Buenos Aires
fotovintage@gmail.com

RESUMO: Neste capítulo, nos propomos a discutir o motivo visual da Cordilheira dos Andes no filme *A Cordilheira dos Sonhos* (Patricio Guzmán, 2019) por meio de uma abordagem transdisciplinar que cruza estudos sobre espacialidade, cinema documentário, giro afetivo e novos materialismos. Neste filme, o cineasta considera esta cadeia de montanhas como a «porta de entrada» para entender o Chile atual, um espaço que o cineasta tem associado de forma emotiva com sua infância, e com o qual procura se reconectar a partir do presente e de sua condição de exilado.

Palavras-chave: Cordilheira dos Andes, novos materialismos, giro afetivo, Patricio Guzmán.

ABSTRACT: In this chapter, we aim to discuss the visual motif of the Andes Mountains in the film *The Cordillera of Dreams* (Patricio Guzmán, 2019) by means of a transdisciplinary approach, crossing studies on spatiality, documentary cinema, affective turn and new materialisms. In this film, the filmmaker considers these mountains as the «gateway» to understand present-day Chile, a space that the filmmaker has emotionally associated with his childhood, and with which he seeks to reconnect from his present and from his condition as an exile.

Keywords: Andes Mountains, New Materialisms, Affective Turn, Patricio Guzmán.

RESUMEN: En este capítulo, nos proponemos abordar el motivo visual de la Cordillera de los Andes en la película *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019) desde un enfoque transdisciplinario que cruza los estudios sobre espacialidad, cine documental, giro afectivo y nuevos materialismos. En este film, el cineasta

considera esta cordillera como la «puerta de entrada» para comprender el Chile actual, un espacio que el cineasta tiene asociado, de forma emotiva, a su niñez, y con el que busca reencontrarse desde su presente y desde su condición de exiliado.

Palabras clave: Cordillera de los Andes, Nuevos materialismos, Giro afectivo, Patricio Guzmán.

En la trilogía de documentales-ensayo compuesta por *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019), Patricio Guzmán realiza un retrato de los paisajes de Chile atravesados por una memoria fuertemente política. Nos muestra una geografía marcada por las supervivencias coloniales, por las cicatrices que ha dejado la dictadura militar (1973-1990) y por su influencia económica en las políticas neoliberales actuales. En estas tres películas trabaja con imágenes metafóricas y poéticas pertenecientes al territorio de su país de origen: en la primera, *Nostalgia de la luz*, con el desierto de Atacama y sus cielos, estableciendo una analogía entre las mujeres que buscan huesos en el desierto de sus familiares desaparecidos por la dictadura de Pinochet y los astrónomos que buscan señales en las estrellas muertas hace miles de años; en la segunda, *El botón de nácar*, navega por las aguas frías del sur, donde se concentra en el exterminio del pueblo Selknam, remontándose a la exploración colonial realizada por Rober FitzRoy, comandante del HMS *Beagle*, y Charles Darwin, durante la que Jemmy Button, un nativo de la etnia Yagán, fue llevado a Inglaterra a cambio de un botón de nácar junto con otras dos personas para ser ‘educados’, ‘civilizados’ y posteriormente, devueltos a su tierra natal; y en la tercera, *La cordillera de los sueños*, son los metales y piedras de la Cordillera de Los Andes quienes cuentan parte de la historia política chilena. Aquí el golpe militar es descrito como un «temblor en la tierra», estableciendo así una asociación entre desastre natural y desastre político: el bombardeo del Palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973 y un terremoto, un fenómeno muy recurrente en Chile.¹ Pero a diferencia de las dos anteriores, en esta

¹ Fernanda Carvajal ya había establecido este mismo símil en su análisis del documental *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010):

película el cineasta cuenta sobre su relación personal con Chile: su prisión política en el centro de detención del Estadio Nacional, su soledad en el exilio francés y su nostalgia con su barrio de infancia.

En este capítulo nos proponemos abordar el motivo visual de la Cordillera de los Andes en esta última película desde un enfoque transdisciplinario que cruza los estudios sobre espacialidad, cine documental, giro afectivo y los denominados nuevos materialismos. Este cruce entre el cine documental de Guzmán y los estudios sobre espacialidad lo haremos desde una mirada que rescata tanto la perspectiva del conocimiento situado (Haraway, 1999; Femenías & Soza Rossi, 2011), como la de los giros afectivos y espaciales, en el cual el cine tiene un espacio privilegiado. Se puede considerar que el cine es una práctica que produce espacio, un «arte espacial» (Depetris Chauvin, 2019) y sus implicancias traspasan el ámbito de la representación. A su vez el cine está íntimamente vinculado con los afectos, con la «sensibilidad háptica» (Depetris Chauvin, 2019). En este film convergen estas perspectivas, ya que Guzmán considera a la Cordillera de los Andes como la «puerta de entrada» para comprender el Chile actual, un espacio que el cineasta tiene asociado, de forma emotiva, a su niñez, y con el que busca reencontrarse desde su vida adulta y desde su condición de exiliado. Dice con su característica voz en off:

Cada vez que paso encima de la cordillera yo siento que estoy llegando al país de mi infancia, al país de mis orígenes. (...) La ciudad que estoy viendo, no la reconozco. (...) con los años mi mirada se ha vuelto hacia las montañas, ellas me intrigan, tal vez son la puerta de entrada que me ayudará a comprender el Chile de hoy. (00:02:41, 00:03:30 y 00:07:50).

El desastre natural es un tópico ya recurrente en el imaginario representacional de Chile que ha convertido la catástrofe en un modo de lo social y en una forma de conciencia trágica. La figura de la catástrofe como trastorno inesperado de una geografía que deviene *loca*, como aquello que separa de sí a la naturaleza, podría ser vista como modelo de transformaciones irreversibles de la estructura social. Dicho de otra manera, la catástrofe como figura de la naturaleza, invoca la historia como su propio fuera de campo. De modo que es posible pensar que las imágenes de caos desatado por la naturaleza que aparecen en el film, aparentemente autónomas y autosuficientes, se cargan de significación a través de lo que el desastre natural supuestamente excluye: el conflicto histórico (Golpe de estado de 1973) (2012, p. 6).

Buscaremos pensar esta mirada ‘vuelta hacia las montañas’ desde la perspectiva de los nuevos materialismos que consideran la producción espacial como procesos de ensamblajes entre agencias humanas y no humanas. Los nuevos materialismos pueden ser considerados, de alguna manera, vitalismos (Cortés-Rocca & Horne, 2021) y nos traen la posibilidad de reconocer la «vitalidad» de lo material (Bennett, 2010). En este caso, nos permiten considerar a la Cordillera de los Andes como un ente vivo, en vez de límite fronterizo o imagen emblema de la nación chilena.

Figuras históricas de la cordillera

Partiremos de considerar algunas construcciones históricas y políticas que se han dado de la cordillera de los Andes, para luego adentrarnos en las que aparecen en este film de Patricio Guzmán.

Dentro del territorio chileno la cordillera cumple un rol de símbolo nacional e identitario.² Pero también, la cordillera suele ser vista como la ‘culpable’ del aislamiento chileno, ya que la cordillera recorre todo el largo de Chile, ocupa el 80 por ciento del territorio. Según Paulina Ahumada, la visión hegemónica sobre la cordillera en Chile es «una muralla natural que convierte al país en una isla entre la cordillera y el mar, como asumiendo que geografía y paisaje fueran sinónimos» (2014, p. 113). Recordemos brevemente la historia del debate fronterizo entre Argentina y Chile: en el Tratado de Límites de 1881 se estableció la frontera entre ambas naciones de Norte a Sur en la Cordillera de los Andes hasta el paralelo 52°, considerando que la línea fronteriza correría por las cumbres más elevadas que dividan las aguas. Pero los problemas en la demarcación de los límites atrajeron nuevos conflictos: en la región de la Patagonia hubo diversas interpretaciones del Tratado. Chile sos-

² En su artículo “Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX”. Paulina Ahumada (2012) se propone investigar en particular cómo se construye el paisaje de la cordillera como un símbolo de la nación durante el siglo XIX.

tenía que la línea fronteriza debía seguir por la divisoria de las aguas, mientras que Argentina por las cumbres más altas. Con el fin de dirimir esta disyuntiva se firmó un Protocolo en 1893, que reafirmó la división estipulada en el Tratado de 1881 y estableció que la división de Tierra del Fuego seguiría la línea de Los Andes, partiendo en la cumbre más elevada. Estas cuestiones fueron arbitradas por la Majestad Británica, según se acordó en los Pactos de Mayo en 1902.³

El libro de la denominada ‘Comisión de límites’,⁴ dirigida por los argentinos Emilio Frey y Francisco P. Moreno, posee IV tomos en réplica a la ‘Memoria Chilena’. Estos tomos fueron realizados para dirimir la controversia con los límites con Chile respecto a la línea fronteriza de la Cordillera de los Andes. Aquí se considera que la Cordillera es el «límite designado por la Naturaleza y por la Historia» (Frey & Francisco P. Moreno, 1901, p. 11, tomo I), una barrera de separación indiscutible, y más adelante se afirma lo siguiente:

No puede obligarse a la naturaleza a modificar su obra para amoldarse a las doctrinas e interpretaciones del hombre; es por el contrario deber del hombre armonizar sus intereses con las condiciones de los rasgos físicos de donde ellos derivan; y tal ha sido el propósito del Perito Argentino cuando ha proyectado la línea divisoria (Frey & Francisco P. Moreno, 1901, p. 24, tomo I).

Vemos en esta cita esta visión propia de un determinismo material, donde los humanos nos debemos ‘adaptar’ a las condiciones naturales. Sin embargo, en el mismo libro se muestra el caso del Río Fénix, en la actual provincia de Santa Cruz: el curso de sus aguas fue modificado por orden de Francisco P. Moreno a Clemente Onelli en 1898 para que fuesen hacia

³ Pese a las deliberaciones de la corona inglesa, los desacuerdos en torno a la demarcación de los límites en la Puna de Atacama, la zona sur de Palena y en el Canal Beagle no fueron zanjados hasta el Tratado de Paz y Amistad de 1984, donde incluso el Papa Juan Pablo II debió interceder para evitar un enfrentamiento bélico entre Chile y Argentina.

⁴ Este libro se encuentra dentro del archivo del Museo de la Patagonia en Bariloche, Argentina.

el mar Atlántico en vez del Pacífico en respuesta a la propuesta chilena del denominado *divortium aquarum*. Ahora bien, como indica Sagredo Baeza (2016), la geografía no actúa de acuerdo a lo establecido por la teoría. Tal es el caso de la cordillera que, en la región de la Patagonia, no divide las aguas. Pero en esta disputa tampoco hubo acuerdo en lo que significaba ‘alta cumbre’: el rígido discurso material quedó expuesto en su artificialidad en un escenario donde los acuerdos previos dejaban de funcionar. Por ejemplo, el pueblo mapuche, que habita en ambos lados de la Cordillera, Ngulu Mapu al oeste de la cordillera y Puel Mapu al este, no la consideran como una división fronteriza ni como una barrera, sino como un camino más.⁵

En el video *Tu materia es la confluencia de todas las cosas, fase I* (2018) el artista chileno Francisco Navarrete Sitja se cuestiona la construcción de las identidades nacionales y su relación con el carácter simbólico atribuido a ciertas expresiones materiales en Chile, donde lo material aparece como justificación ideológica. Sobre un fondo negro vemos una animación de los planos arquitectónicos de la ‘Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles’, que diseñó Antonio Gaudí en 1922, como regalo al sacerdote franciscano Angélico Aranda del pueblo chileno de Rancagua [Figura 1]. La misma es una réplica de una capilla interior del ‘Templo de la Sagrada familia’ y, en un futuro cercano, será edificada y recubierta con diversas materialidades supuestamente ‘chilenas’ –cobre, lapislázuli, dumortierita, piedra granito diorita, cuarzo cristal de roca,

⁵ Este debate se reactualizó con la cuarentena, ya que la Machi Mawün llegó el 14 de marzo a la Argentina y quedó atrapada de este lado de la cadena montañosa. El Movimiento de Mujeres Indígenas (MMI) por el Buen Vivir lanzó la campaña ‘La Cordillera No Es Frontera’. Chi Mawiza Malal Femngelay buscó su rápido retorno y alertar sobre cómo Chile y Argentina limitan la circulación de la medicina ancestral y lxs Machis, violando así normativas internacionales. «Anteriormente nosotros no teníamos fronteras» – dice la Machi Mawun en el video de la campaña – «Puel Mapu (territorio mapuche del lado argentino) y Ngulu Mapu (territorio mapuche del lado chileno) eran uno solo». Ingrid Conejeros explica en ese mismo video que «La cordillera nunca ha sido una frontera, no lo fue en la etapa precolonial, antes de que llegaran los invasores y no lo ha sido en la instalación de los Estados, ya que el Pueblo Mapuche se ha mantenido en constante movimiento en este amplio territorio». Para más información ver link al video de la campaña: <https://www.facebook.com/watch/?ref=external&v=361216705234607>

entre otros minerales locales y elementos del ambiente – con la intención de otorgarle un ‘carácter identitario’ local, regional y nacional, en clave global. Dice Navarrete, con una suave voz en off, en este video: «nos han dicho que somos hijos del aislamiento, nos han dicho y hecho creer que somos consecuencia de la lejanía» (00:01:24).⁶ En este trabajo, las descripciones de la materialidad chilena aseveran una supuesta «relación originaria», «jerarquía natural», «determinación intrínseca» y «carácter pedagogizante» del ambiente, a partir de relaciones de poder y procesos de subjetivación colectiva mediados por elementos no-humanos. Como allí se narra, «innumerables veces hemos leído y nos han llegado como único relato que nuestro cuerpo y barbarie pertenecen a la dificultad de nuestra geografía» (00:03:07). Es decir, bajo esta visión, hay un determinismo geográfico que moldea a los humanos. Y tal como vimos, ese fue el argumento que se sostuvo en la disputa fronteriza.

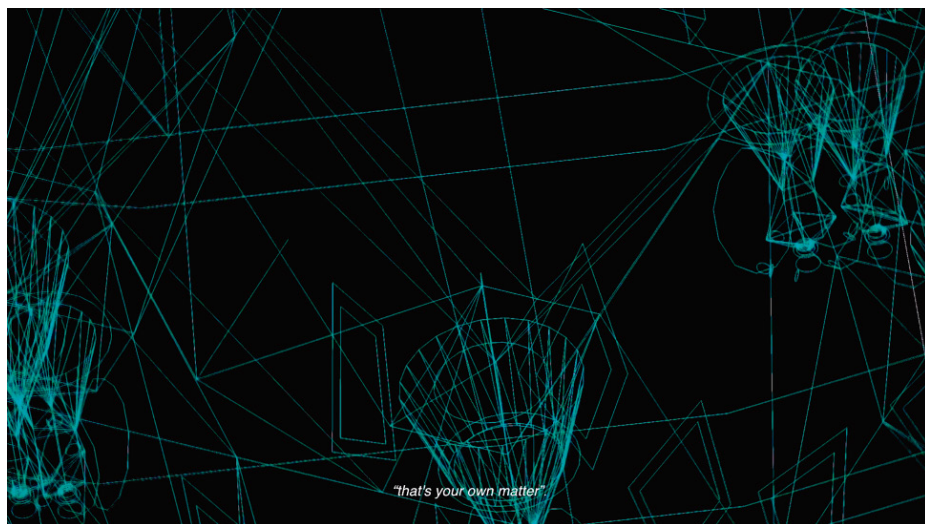


FIGURA 1: fotograma del video *Tu materia es la confluencia de todas las cosas, fase I* (Francisco Navarrete Stija, 2018)

⁶ En el siguiente enlace se puede escuchar la voz en off del video: <https://soundcloud.com/francisco-navarrete-sitja/voz-en-off-prototipo-n1-proyecto-en-proceso-tu-materia-es-la-confluencia-de-todas-las-cosas-fase-i>

Buscaremos ver a continuación como en el documental de Guzmán la cordillera es mucho más que la culpable del aislamiento, frontera o emblema de la nación chilena; ya que en este film puede ser, simultáneamente, un laberinto que guarda secretos, una madre siempre presente y también, fundamentalmente, un testigo de la historia política chilena. La cordillera está presente en las calles de Santiago, no sólo como vista o paisaje, sino también en sus adoquines, que están tallados con piedras de la cordillera.

Una cordillera de larga temporalidad

En *La cordillera de los sueños*, Guzmán recorre los paisajes de los Andes desde los distintos encuadres y angulaciones que permite la cámara cinematográfica, pero también con una cámara-dron que permite una vista ‘a vuelo de pájaro’; y además recoge diversos testimonios sobre la cordillera, las vivencias y percepciones en relación a ella. Los distintos entrevistados construyen un discurso polifónico en torno a los Andes, a pesar de que la voz dominante sea la voz en off del director. El primer entrevistado en aparecer es el pintor Guillermo Muñoz, también exiliado, pero en España, cuya pintura sobre la cordillera se encuentra en una estación del metro de Santiago [Figura 2]. Luego, el escultor Francisco Gazitúa, quien nos habla de la montaña como un gran cajón de piedra que guarda las «leyes poéticas más importantes» (00:11:26), pero también la describe como un laberinto con huellas de veinte mil años de antigüedad y crea no sólo una relación visual con la cordillera, sino también una relación olfativa, describiendo cómo el viento Raco trae el olor de las piedras. El también escultor Vicente Gajardo nos habla de la cordillera como un gran misterio: «La cordillera es un gran cerco horizontal (...). Pero más que físico, creo que es un referente cultural, y eso no lo puedo definir porque lo respiro. Pertenezco a un paisaje con ciertas características» (00:17:44) nos dice, construyendo una convivencia con la montaña que es de co-pertenencia, un «espacio vivido» (Lefebvre, 2013).

Hay una suerte de dilema o dicotomía en las visiones sobre la cordillera que se teje entre los relatos de los distintos entrevistados. Por un lado, la cordillera puede ser la ‘culpable’ del aislamiento chileno, un muro que separa, como dice el escritor Jorge Baradit: «La cordillera es un mar que nos convierte en isla». Pero también es vista como ‘protectora’ como la perciben el escultor Vicente Gajardo y la cantante Javiera Parra, quien cita a su hermano que considera a la montaña como una ‘madre’, ya que es una figura omnipresente que, aunque no se vea, se sabe que está siempre ahí. En el lapso de poco más de medio siglo se producen distintas representaciones de la cordillera, como explica Rafael Sagredo Baeza:



FIGURA 2: fotograma de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)

(...) de ruta imperial y por tanto instrumento de comunicación, a deslinde natural y por ello elemento de separación; de paisaje apto para la contemplación, a objeto de medición y examen; de forma del relieve uniforme, a orografía heterogénea y multiforme; de cordillera singular, a cordillera plural; de Andes Argentino-chilenos a cordillera de Chile y Cordillera de Argentina; de objeto de representación cartográfica, a motivo de descripción textual; de forma del relieve local y regional, a orografía planetaria; de realidad natural, a abstracción científica (2017, p. 761).

Este recorrido histórico demuestra, mediante las descripciones de los Andes, las distintas funciones que pueden tener, en definitiva, las formas geográficas:

(...) son medios para ilustrar el saber, consecuencia de una época, de intereses concretos, sean científicos o políticos; que la aproximación científica a los Andes meridionales no es uniforme y menos todavía unívoca; que la naturaleza tendrá las formas que la ciencia delinee y, por último, que puede haber tantas representaciones de un fenómeno natural como perspectivas de análisis se apliquen a su comprensión (Sagredo Baeza, 2017, p. 761).

Algo similar ocurre en *La cordillera de los sueños*, ya que construye un relato coral que recorre diversas figuras sobre estas montañas. Nos interesa especialmente la perspectiva del vulcanólogo Álvaro Amigo cuando argumenta lo siguiente:

Siento que Santiago le da la espalda a la cordillera, no la mira, no la busca, no la entiende. (...) Cuando miro la cordillera *veo millones de años que están expuestos ahí*, y a medida que uno va adentrándose, la montaña va descubriendo cerros que no veía desde el valle central pero además, *va avanzando en el tiempo*. A medida que uno avanza en la cordillera el tiempo es mayor, hay reflejos de mundo cada vez más pretéritos, más antiguos (00:19:43, el resaltado es nuestro).

Tanto este testimonio como con el de Gazitúa nos instala en una temporalidad geológica, de largo plazo; una escala de tiempo a la que no estamos habituados y que nos permite reconocer tanto a los pueblos originarios de la región,⁷ como la memoria que guardan las piedras, que nos cuentan una historia no cronológica que no se relaciona a la idea de progreso lineal. En el libro *Una geología de los medios*, Jussi Parikka (2021) propone la metáfora geológica para pensar la contemporaneidad medial al tomar el concepto de «tiempo profundo» de Siegfried Zielinski

⁷ Como hemos mencionado al inicio, este tema está trabajado en su película anterior, *El botón de nácar*.

(2011), quien recupera los tiempos geológicos para resistir a los mitos del progreso moderno, que van de lo simple a lo complejo. La temporalidad radical de la Tierra, en cambio, nos habla de descomposición y renovación, de múltiples temporalidades que conviven en los fósiles: variaciones lentas y sobresaltos repentinos. «En los estratos», escribe Parikka, «están fijadas las intensidades de la Tierra, los flujos de su materialidad dinámica e inestable» (2021, p. 81). Esta multitemporalidad está presente en las operaciones que realiza este documental, que rescata las antiguas memorias de las piedras de la cordillera y de la historia del golpe militar chileno para pensar la actualidad. Además, también está presente una multiespacialidad a través, por ejemplo, del montaje que vincula lo grande con lo pequeño, al cambiar la escala casi sin que nos demos cuenta: vemos una superposición de un mapa con imágenes de piedras, con sus texturas que parecen cicatrices y que gracias a un fundido generan una confusión entre el elemento cultural y el natural, indiferenciándolos; o cuando registra un cementerio de autos abandonados y realiza un *zoom* a las marcas de la pintura ya vieja de un auto, que se convierte en una forma abstracta, metáfora del laberinto en el que se convirtió la ciudad de Santiago.

En este documental se iluminan los trenes mineros que viajan en la noche, que son como fantasmas que llevan minerales, principalmente el cobre, desde la cordillera hasta el puerto: «en Chile, lo que no se ve no existe» (01:03:07), dice la voz en off mientras que una cámara-dron filma desde el cielo una mina de cobre oculta a la vista de la población [Figura 3]. «Un territorio chileno que no es chileno» (01:05:03), dice Guzmán, ya que en algunas provincias el 80% del territorio es propiedad privada. La nieve cubre el paisaje, pero vemos las cicatrices del extractivismo reconocibles en el espacio. No hay caminos públicos que lleguen a ese lugar, es un espacio que ni siquiera figura en los mapas, pero gracias a esta operación fílmica puede ser visto.

Consideramos que esta película realiza un doble movimiento de visibilizar tanto lo privatizado como lo privado: lo privatizado en la historia y el territorio de Chile, y lo privado de la historia personal del cineasta. A continuación, nos proponemos pensar, desde una mirada que combina

las propuestas del giro afectivo y el conocimiento situado, cómo Guzmán trabaja con las figuras de su exilio y su infancia.



FIGURA 3: fotograma de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)

Un documental entre el afuera del exilio y el adentro de la infancia

En esta trilogía, Guzmán ha trabajado con distintos elementos naturales y motivos visuales del paisaje chileno, pero es únicamente en *La cordillera de los sueños* que narra su historia personal con Chile, enmarcando su biografía, sus dilemas respecto al exilio y los recuerdos de su niñez. Aunque no aparezca su cuerpo en pantalla, salvo en archivos fotográficos, la omnipresencia de su voz en off y la visita a su casa de infancia nos marcan el punto de vista desde dónde mira y desde dónde nos habla. Como muestran Femenías y Soza Rossi (2011), para Donna Haraway los cánones de la ciencia excluyen la experiencia, las marcas y la emotividad de las mujeres científicas.⁸ La ciencia – y podríamos pensar también que el documental clásico y expositivo – propone el ‘ningún lugar objetivo’

⁸ Si bien los trabajos de Donna Haraway son de un gran aporte dentro de la teoría feminista, en nuestro trabajo nos limitaremos a tomar algunos de sus conceptos vinculados con el campo artístico, en vistas del tema que nos ocupa.

al que se le debe contestar con un 'lugar situado'. Haraway habla de 'saberes situados' y para ello rescata lo que denomina un 'lugar ambiguo' y utiliza, metafóricamente, el ejemplo de la mirada:

Insiste en la naturaleza corporizada de toda mirada y, en consecuencia del cuerpo marcado que la sostiene. Para ella, la mirada objetiva representa sólo la posición que se autoinstituye en no-marcada, negando (o ignorando) sus propias marcas. Porque la mirada «depende siempre del poder de ver y, quizás, de la violencia que está implícita en nuestras prácticas visualizadoras» (Haraway, 2001, p. 126; citada en Femenias, Soza Rossi, 2011, p. 14).

Esta perspectiva del conocimiento situado puede pensarse en relación con el denominado giro afectivo. Desde el ámbito cinematográfico, refiriéndose al giro afectivo, Robert Rosenstone plantea que «las películas son una alternativa a las limitaciones de la historia tradicional por su capacidad de narrar desde múltiples puntos de vista e incorporar sonido, voz, música, color, movimiento, mimesis y collage de un modo que hacen pensar y sentir más allá de los límites sensoriales de la vista y el sonido» (Rosenstone citado por Depetris Chauvin, 2015, p. 131). En *La cordillera de los sueños* aparece esta multiplicidad de puntos de vista históricos, experienciales y sensoriales sobre este elemento natural, pero también hay un fuerte punto de vista individual, donde convergen la historia política y la biografía del director; un entrecruzamiento que Natalia Taccetta considera característico del giro afectivo:

En el evasivo término 'afecto', parecen converger aspectos del psicoanálisis, la fenomenología, la filosofía, el marxismo, el feminismo y varias teorías sobre la función de las emociones. El giro afectivo propone precisamente este entrecruzamiento cuyo desafío es no sólo hacer posible alguna definición de afecto, sino también examinar los más diversos ámbitos a partir de él y emocionalizar la esfera pública (2015, p. 307).

Este volver emocional a la esfera pública es el movimiento que hace este cineasta en su trilogía fílmica, de la cual, *La cordillera de los sueños*

parece ser la más subjetiva y emotiva de las tres películas. Los afectos instalan en el cine el sentido de lo táctil, la capacidad de tocar y ser tocados por las imágenes y sonidos, la cercanía. En este caso, Guzmán busca acercar lo lejano, actualizar su modo de ver Chile, buscando volver familiar lo que por el exilio se le volvió extraño. Busca ver la cordillera con nuevos ojos, y volver a mirar su país a través del cine asumiendo su doble identidad: como chileno y, fundamentalmente, como exiliado en Francia. El director se encuentra en un 'entre': rememora y añora Chile, pero su cuerpo está situado en un 'afuera'. De hecho, la primera imagen que vemos de la cordillera en esta película es desde el cielo, desde el avión que lo trae de visita a su tierra natal, instalando así una sensación de 'exterioridad'. Según Giorgio Agamben, el exilio «no está ni dentro ni fuera del ordenamiento jurídico y constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión» (1996, p. 48). En este sentido, nos parece pertinente pensar, tal como propone Carvajal, al exilio como una «pérdida del paisaje» que, a su vez, implica un deseo por este paisaje perdido:

Si hay una dialéctica entre sujeto y geografía cuyo territorio mediador es el paisaje, desde cierta perspectiva, el exilio podría ser entendido entre otras, como una *pérdida del paisaje*. En efecto, el paisaje suele funcionar como dispositivo de construcción del territorio nacional (2012, p. 4).

De este modo, podemos pensar que esta trilogía de documentales sería un intento de recuperar los paisajes perdidos y acaso, también un modo de mantener viva la identidad nacional del cineasta.

Para la investigadora Loreto Rebolledo (2006), hay dos grandes tópicos en las memorias del exilio chileno: la melancolía por lo perdido y cierto sentimiento de culpa. Esta ambivalencia se encuentra presente en las reflexiones de esta película: «siempre que vuelvo siento la misma lejanía, la ciudad a la que vuelvo, no la reconozco, en el fondo no sé dónde estoy» (00:03:33), nos dice el cineasta mientras revisa su historia, sus 46 años fuera del país y las veinte películas que hizo sobre Chile: «he vivido más tiempo afuera de lo que he vivido adentro, me acostum-

bré a hacer películas desde la distancia» (01:19:04). Hacia la media hora de película, Guzmán habla de su cautiverio como prisionero político durante quince días en el Estadio Nacional y cómo pudo resguardar su archivo de investigación y las bobinas para la película que se encontraba haciendo. Luego de salir del estadio, el cineasta decidió también ‘salir de Chile’. Y aquí es fundamental el testimonio del documentalista Pablo Salas, con su inmenso archivo de video que abarca 37 años de dictadura y posdictadura, filmado desde 1983 a 1990 y de 1994 hasta hoy. Los archivos irrumpen en pantalla y contrastan con las imágenes del presente por su color y formato, por la textura particular del video: vemos manifestaciones, tanques en las calles, la policía llevándose gente y también resistencia. Este entrevistado funciona como un reverso del director, casi como un alter ego: Pablo se quedó en Chile y continuó filmando, sin detenerse, hasta el día de hoy, y Patricio, como dice en sus propias palabras, «huyó» (00:40:01).

Por momentos, Guzmán encarna una mirada teñida por la nostalgia, ya que su vínculo con el territorio de origen, que filma obsesivamente desde hace años, pertenece a un tiempo afectivo anclado en la infancia. Historizando su relación con la cordillera, dice: «cuando era niño, la primera imagen que tuve de la cordillera estaba en las cajas de fósforos» (00:23:40), refiriéndose a la compañía de fósforos Los Andes, que aún hoy conserva en sus cajas la imagen icónica de la cordillera [Figura 4].⁹ Y continúa: «en mi juventud no sentí ninguna curiosidad por los Andes, mi generación estaba demasiado ocupada en crear una sociedad nueva. La cordillera: eso no era revolucionario. Con los años mi mirada se ha vuelto hacia las montañas» (00:07:25). Es así como la cordillera le permite trazar un puente entre dos tiempos muy distantes: el tiempo de la infancia y el de la actualidad. Según Michel de Certeau, hay dos figuras claves para

⁹ El artista Pedro Lemebel ha establecido una relación similar con los fósforos Los Andes: como si bastara estirar la mano para tocar los penachos de los Andes, pero no es así, porque esas cumbres emblemas de la patria están lejos, y sólo se reparten para la plebe en la mínima postal de la caja de fósforos. Ese murallón que en invierno se pone toca de novia (...) Ese biombo de seda blanca donde los ricos se deslizan como cisnes (...). La cordillera nacional, tan alta, tan inalcanzable para la piojada santiaguina que nunca ha subido a Valle Nevado (1998, p. 94).

pensar el espacio, las fronteras y los puentes: «Toda la espacialidad habla de la determinación de fronteras. Delimitar significa fijar fronteras, pero al mismo tiempo dar con las formas para traspasarlas» (1996, p. 135). La montaña, considerada históricamente como frontera, demarca un adentro y un afuera; y en esta película cumple ese doble rol, ya que también opera como figura de puente entre múltiples voces, espacios y tiempos; es la que permite tejer todo este relato audiovisual.



FIGURA 4: fotograma de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)

En el final de la película, Guzmán confiesa: «En mi alma nunca se despejó el humo de las cenizas de mi casa destruida, me gustaría si fuera posible, reconstruirla y empezar de nuevo» (01:19:28) y entonces, desde la cámara-dron flotante, vemos lo que parece ser su casa de infancia hecha ruinas [Figura 5]. La cámara baja, poco a poco, y notamos que la fachada de la casa se encuentra intacta, su exterior no parece haber sufrido el paso del tiempo. Allí irrumpen dos fotos de archivo en blanco y negro una de su madre y otra de su abuela, y con ellas, su enseñanza: la posibilidad de pedir un deseo cuando los meteoritos caen en medio de la noche. Y es ante la imagen de un meteorito que Guzmán enuncia un deseo en voz alta: «que Chile recupere su infancia y su alegría» (01:22:44).



FIGURA 5: fotograma de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)

Las piedras hablan

Esta película sobre la cordillera de los Andes nos demuestra como los límites políticos, marcados de forma determinista, están constantemente tensionándose con otros límites existentes en todo territorio: los experienciales, los culturales, los simbólicos, los climáticos, los ecológicos, los emocionales, etc. Recorrimos distintas percepciones sobre la cordillera presentes en las entrevistas. Algunas de ellas reproducen las figuras hegemónicas de la cordillera para Chile: la cordillera como muro que sigue funcionando como frontera, como barrera culpable del aislamiento chileno. Pero también vimos como la montaña puede ser protección, como una ‘madre cuidadora’ o un testigo con voz propia, que puede susurrarnos sobre lo apenas visible, como los trenes fantasmas que surcan la noche llevando cobre, o los secretos que guardan los adoquines de piedra con los que se construyeron las calles de Santiago. Esta interrogación de la historia de Chile, tomando como eje a la cordillera, permite a Guzmán cambiar la perspectiva que tiene sobre su país y sobre sí mismo.

La cordillera como emblema nacional chileno es cuestionada y desplazada, pero sin negar la existencia de esa representación dominante.

Retomando la perspectiva del conocimiento situado: «un saber situado se construye a partir de una política de desplazamientos de saberes hegemónicos» (Femenias & Soza Rossi, 2011, p. 15). Guzmán reconoce el peso simbólico y nacionalista de la cordillera para Chile, pero construye un relato polifónico, donde hace aparecer testimonios que trascienden esa construcción y dejan aparecer otros saberes y vivencias, como los que provienen del campo del arte, en las entrevistas a pintores y escultores, que nos cuentan sobre el habitar en la cordillera y pertenecer a ese paisaje, sobre el caminar por su laberinto buscando huellas de una larga temporalidad, sobre sentir el olor de las piedras que trae el viento raso, o sobre la añoranza que siente el propio director por su hogar perdido.

Consideramos que *La cordillera de los sueños* propone una cartografía audiovisual de Chile desde una «imaginación material» (Cortés-Rocca y Horne, 2021), que pone el eje en la montaña, otorgándole, a través de los distintos testimonios y formas de filmarla, una capacidad de agenciamiento:¹⁰

La imaginación material se detiene en materiales y objetos: le presta atención a esas sustancias que luego serán procesadas, sustancias en perpetuo devenir, por efecto de la intervención del azar, del tiempo, del entorno; también posa su mirada atenta en los objetos que espesan esa materialidad y le dan forma, la territorializan y la exudan (Cortés-Rocca & Horne, 2021, p. 5).

La Cordillera de los Andes es considerada como un ente vivo en vez de límite fronterizo entre dos países o imagen emblema y monumental de la nación chilena. A lo largo de este documental, Guzmán se pregunta ¿cómo nos mira, cómo nos habla la cordillera?, ¿de qué fue testigo? Y también indaga a través de ella en su historia personal. Parece preguntarse ¿qué tiene esta cordillera para decirme del niño que fui, de mi historia, de mi exilio?

¹⁰ Gilles Deleuze y Felix Guattari (2004) proponen el agenciamiento ligado a la noción de rizoma, y piensan la capacidad de agencia como algo más allá de lo humano. El agenciamiento puede darse entre cuerpos y materiales, entre lo orgánico y lo inorgánico y crear formas múltiples y abiertas de coexistencia.

Si, como proponen Depetris Chauvin y Taccetta (2019), el cine es un lugar privilegiado para la experimentación con los afectos, ya que habilita un modo de reflexión y conocimiento que da lugar a experiencias situadas, en el caso de Guzmán, este espacio afectivo es una experiencia del 'entre': entre su país de origen y su exilio, entre su infancia, su pasado y su presente. El cineasta entra y sale de Chile: allí nació y de ese lugar habla toda su obra fílmica, aunque vive desde hace muchos años en Francia. La cordillera, sin embargo, continúa ahí, al igual que Pablo Salas con su inmenso archivo, que logró sobrevivir a los 17 años de dictadura, y ambos son para Guzmán testigos fundamentales del país, voces de la permanencia, igual que los adoquines de las calles, que fueron los primeros en sentir «los pasos del terror marchando por la ciudad» (00:56:26), y que posteriormente fueron grabados con los nombres de las víctimas de la dictadura [Figura 6]. La voz en off enuncia: «si pudiéramos traducir lo que dicen las piedras, hoy podríamos tener las respuestas que no tenemos» (00:50:17), y más adelante, «si las piedras pudieran hablar, hablarían de la sangre que corrió sobre ellas» (00:57:16). Quizá también sea el cine un lugar donde las piedras puedan, efectivamente, hablar.



FIGURA 6: fotograma de *La cordillera de los sueños* (Patricio Guzmán, 2019)

Saxa loquuntur! ¡Las piedras hablan! Esta es una idea de larga tradición. Sigmund Freud utilizó esta metáfora para pensar el psicoanálisis en analogía con la arqueología: una vez que el arqueólogo reconstruye el sitio y descifra las inscripciones, las antiguas piedras comienzan a contar su historia. «La memoria de una roca es de un orden temporal diferente a la del ser humano social. En *Le spectacle de la Nature* (1732), el abad Pluche recordaba como «las piedras y los metales han preservado para nosotros la historia del mundo» (Parikka, 2021, p.127). De la misma manera, Guzmán busca rastros, cicatrices y señales en las piedras de la Cordillera de Los Andes y en testimonios alrededor de ella. Como un arqueólogo, un geólogo o un detective, logra traspasar una doble fachada: primero la fachada intacta de su casa de infancia, que deja ver un hueco, un vacío, un pasado en ruinas; y luego, la fachada de la cordillera como imagen canónica y monumental que se va desarmando a lo largo de la película. Y, una vez corrido el telón de esta imagen emblemática,¹¹ podemos ver caminos sinuosos, trenes fantasmas o minas de cobre. Es en las piedras de estas montañas donde el cineasta encuentra no solo la posibilidad de contar otras historias sobre sí mismo y sobre Chile, sino también de pedir un deseo por su país perdido a una piedra que cayó del cielo.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (1996). Políticas del exilio. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 26-27, 41-52.
- Ahumada, P. (2014). Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX. En Valdés, C. y Peliowski, A. (comp.), *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza* (113-142). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

¹¹ Para Paulina Ahumada, en el imaginario chileno del siglo XIX, el paisaje de la cordillera nevada es un «telón de Santiago y de paso telón de fondo de la joven nación chilena» (2014, p.130).

- Carvajal, F. (2012). Desfiguraciones del exilio en *El eco de las canciones*, de Antonia Rossi. *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*, 3. <https://doi.org/10.4000/artelogie.7466>
- Cortes Rocca, P. y Horne, L. (2021). La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10 (21), 4-15.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Vol. 1. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Depetris Chauvin, I. (2015) Texturas del pasado, performances del presente. Historia y giro afectivo en la rapsodia chilena de Raúl Ruiz. En Macón, C. & Solana, M. (eds.), *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (113-135). Buenos Aires: Título.
- (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2007)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.
- Depetris Chauvin, I. & Taccetta, N. (2019). *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Femenías, M. L. & Soza Rossi, P. (comp.) (2011). *Saberes situados/Teorías trahumantes*. La Plata : Fundación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata.
- Frey, E. y Moreno, F. P (1901) Comisión de Límites, tomos I, II, III y IV. Archivo del Museo de la Patagonia.
- Haraway, D. (1999). La promesa de los monstruos: una política regenerados para otros inapropiados. *Revista Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lefebvre, M. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lemebel, P. (1998). *De perlas y cicatrices: crónicas radiales*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rebolledo, L. (2006). *Memorias del Desarraigo*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia.

- Sagredo Baeza, R. (2017). De la naturaleza a la representación. Ciencia en los andes meridionales. *Revista de Historia Mexicana*, 67 (2), 759–818. <https://doi.org/10.24201/hm.v67i2.3471>
- Taccetta, N. (2015) Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo. En Macón, C. & Solana, M. (eds.), *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (287-314). Buenos Aires: Título.
- Valdés Echenique, C. (2014). Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX. Borsdorf, A., Sánchez, R., Hidalgo, R. & Zunino, H. M. (eds.), *Los riesgos traen oportunidades. Transformaciones globales en los Andes sudamericanos* (109-126). Santiago de Chile: GEOlibros 20, Instituto de Geografía-Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Valdés, C. & Peliowski A. (comp.) (2014). *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Zielinski, S. (2011) *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Filmografía

El botón de nácar (Patricio Guzmán, 2015)

La cordillera de los sueños (Patricio Guzmán, 2019)

Nostalgia de la luz (Patricio Guzmán, 2010)

Tu materia es la confluencia de todas las cosas. Fase I. (Francisco Navarrete Sitja, 2018)

**LA MEMORIA EN MOVIMIENTO:
ENTREVISTA CON PATRICIO GUZMÁN**

Silvana Mariani

Universidade de Coimbra
silvana.mariani@gmx.net

Iván Villarme Álvarez

Universidade de Coimbra
Universidade de Santiago de Compostela
ivan.villarme@usc.gal

RESUMO: Transcrição editada da entrevista com o cineasta chileno Patricio Guzmán realizada por videoconferência no dia 3 de junho de 2021 durante a I Conferência de Estudos Fílmicos: Cinema, Estética e Memória, organizada pelo CEIS20 (Centro de Estudos Interdisciplinares) e o LIPA (Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas) da Universidade de Coimbra.

Palavras-Chave: Patricio Guzmán, Entrevista, Documentário, Memória, Cinema Chileno.

ABSTRACT: Edited transcription of the online interview with Chilean filmmaker Patricio Guzmán held on June 3, 2021 during the I International Film Studies Conference: Cinema, Aesthetics and Memory, organised by CEIS20 (Centre for Interdisciplinary Studies) and LIPA (Laboratory of Research and Artistic Practices) of the University of Coimbra.

Keywords: Patricio Guzmán, Interview, Documentary, Memory, Chilean Cinema.

RESUMEN: Transcripción editada de la entrevista con el cineasta chileno Patricio Guzmán realizada por videoconferencia en el día 3 de junio de 2021 durante el I Congreso de Estudios Fílmicos: Cine, Estética y Memoria, organizado por el CEIS20 (Centro de Estudios Interdisciplinares) el LIPA (Laboratorio de Investigación y Práticas Artísticas) de la Universidad de Coimbra.

Palabras clave: Patricio Guzmán, Entrevista, Documental, Memoria, Cine Chileno.

Patricio Guzmán es un cineasta del presente y de la memoria, capaz de filmar el ritmo vertiginoso de la actualidad en *El primer año* (1972), *La batalla de Chile* (1975-1979) o *Mi país imaginario* (2022) y también el tiempo largo del paisaje en la trilogía formada por *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019). Sus películas han conseguido documentar tanto la efervescencia revolucionaria de los años de la Unidad Popular en Chile como el doloroso trauma que supuso el golpe de estado dirigido por Augusto Pinochet contra el gobierno de Salvador Allende. Su doble condición de observador y participante de la historia de su país hace que su filmografía se haya convertido en un gran archivo de la memoria chilena – una memoria ‘obstinada’, como afirma el título de otro de sus grandes trabajos: *Chile, la memoria obstinada* (1997) – por lo que quisimos conversar con él a principios de junio de 2021 en el marco del Congreso ‘Cine, Estética y Memoria’, organizado a distancia desde la Universidade de Coimbra (Portugal). Este texto, por lo tanto, recoge y organiza las declaraciones de Patricio Guzmán sobre sus películas y sus métodos de trabajo en aquel momento, justo cuando en Chile se acababa de elegir la Convención Constitucional que iba a redactar una nueva constitución política para el país.

Chris Marker dice, en *Le fond de l'air est rouge* (1977), que nunca sabemos lo que estamos filmando, al referirse a las imágenes que filmó de César Mendoza en 1952, durante los Juegos Olímpicos de Helsinki – en aquel momento, campeón chileno de equitación; años después, miembro de la Junta Militar que organizó el golpe de estado de 1973. ¿Tú qué pensabas que estabas filmando a principios de los años setenta, cuando registrabas las imágenes que hoy vemos en *La batalla de Chile*?

El propósito fue siempre filmar lo que estaba pasando, es decir, la revolución social de Salvador Allende: eso era fantástico, un Chile en movimiento, en entusiasmo; como que tu país entero cambia. Durante muchos gobiernos anteriores, Chile se mantuvo estático: daba lo mismo

quién gobernarse. Recuerdo haber pasado por tres gobiernos chilenos y no pasaba nada. En cambio, cuando Allende se acerca, el país comienza a movilizarse y a cambiar. Yo vivía en ese momento en España – estaba de paso, porque estaba estudiando cine – pero cuando veo que Allende tiene posibilidad de salir [elegido], me preparo para un viaje y tres meses después, cuando Allende es elegido, tomo el avión y llego a Santiago, a un país lleno de movimiento. Todo el mundo se movía, todo el mundo desfilaba. Había gente que gritaba, que inventaba, los diarios eran diferentes, los titulares eran de otra manera. En la calle, en los ministerios, en el comercio, en donde tú fueras había un terremoto de gente entusiasta que se movía alrededor de Allende. Era un momento como nunca he vivido jamás en otro país. Probablemente lo que está pasando ahora [el proceso constituyente] en el Chile de hoy [2021] se parezca un poco, pero ya no es lo mismo la segunda vez que la primera. En la primera, yo estaba completamente emocionado, a tal punto que no hallábamos dónde ir en el día. Teníamos un vehículo pequeño, un Citroën 2CV, e íbamos en él por todo Santiago, ida y vuelta; empezábamos a las nueve y media o diez de la mañana y terminábamos cuando ya no había luz, a las ocho o las nueve. Era agotador: dormíamos poco, nos levantábamos el otro día temprano y seguíamos; y eso duró un año entero. No filmábamos para *La batalla de Chile*, sino para una película que hice antes, que se llama *El primer año*. Era fascinante filmar un país en movimiento.

¿Quién formaba tu equipo? ¿Cómo era vuestro plan de rodaje?

El operador de cámara era Jorge Müller, que después desapareció en 1974 con su mujer Carmen Bueno, una actriz fantástica. Jorge era un extraordinario *cameraman* con el que conviví un año entero [1973] filmando *La batalla de Chile*; una persona que tenía el ojo certero para hacer los mejores planos de un documental, porque era capaz de seguir una acción a medida que se desarrollaba con toda clase de variaciones: a él le gustaba el travelling, le gustaba la cámara en mano,

manejaba muy bien el teleobjetivo... Era un hombre muy alto, capaz de moverse con gran velocidad en torno a la acción. Yo manejaba el coche y él siempre iba a mi lado y hablamos durante todo el año, horas y horas. Detrás iba el ingeniero de sonido, Bernardo Menz, y el ayudante de dirección, que era un amigo español, José Bartolomé. Íbamos los cuatro en el Citroën 2CV por todo Santiago filmando en una fábrica, en un taller, en [el Palacio de] la Moneda, en el Congreso, en otra fábrica, etcétera. Toda la película fue un ir un de lado para otro según un plan muy extenso, porque no se puede hacer nunca un documental sin tener claro lo que vas a filmar: hay que hacer una lista, un guion, anotar cosas en una libreta. No se puede salir a la calle sin tener claro el trayecto y qué es lo que vas a hacer y para qué, aunque puedas improvisar. El documental siempre es improvisación: tú no sabes si vas a hacer un plano amplio o un plano cerrado, si vas a acompañar al personaje o no. Siempre hay improvisación, siempre, pero antes de la improvisación tienes que tener claro por qué y para qué estás ahí filmando a esa persona. No hacer guion es terrible: gastas todo el material, gastas días y días de trabajo, y luego hay una masa de imágenes que no tienen objeto, un alud que se te viene encima en la mesa de montaje. El guion documental es una pauta, una invención que te sirve a ti como guía: sabes que tienes que encontrar dos, tres personajes cuando vas a una ciudad, y llegas a ese lugar y hay que buscarlos. A veces te equivocas: esa ciudad donde tenías que encontrar a tres personas no vale, no era esa, había que ir a otra; pero ahí está tu olfato, tienes que tener intuición de documentalista. Si no tienes intuición, más vale cambiar de profesión, hacer otra cosa.

¿Cómo decidíais lo que queríais filmar?

Hay un momento en que la política y la ideología mandan, y lo demás se deja para después. En *La batalla de Chile*, por ejemplo, hay muy pocos planos de descripción: recuerdo un plano de un hombre que corre con un carrito de mercaderías por una calle durante mucho tiempo, y que no

tiene ningún propósito político, simplemente la descripción de alguien en la ciudad. Ese plano lo hicimos porque estábamos a su lado, pero hay muy pocos planos de ese tipo en la película; y lo que lamento mucho, porque creo que es algo que le falta. Teníamos poco material y había que decir constantemente «no, no se puede, hagámoslo después, esperemos un poco». Había que pensar cuánto iba a durar el plano que estabas haciendo, ya que los rollos tenían diez minutos de duración. Importar una bobina de 16 mm a Chile, además, era complicadísimo: solamente pudimos tener esa cantidad porque nos las regaló Chris Marker. Era muy delicado ser prudente y no filmar en un periodo como el de la Unidad Popular, en que daban ganas de filmarlo todo, porque la movilización popular en todas las ciudades era fascinante. El día del golpe de estado ya sólo nos quedaban tres rollos. Después de eso no teníamos nada más, hubiéramos tenido que terminar la película de todas formas, porque no teníamos película, no teníamos forma de continuar.

Tu compromiso con tu país atraviesa toda tu filmografía, a pesar de vivir lejos, en Europa. ¿Cómo has conseguido mantener ese vínculo durante tantos años?

Cuando hice *La batalla de Chile* estaba apasionado por lo que ocurría en Santiago. Me parecía insólito que hubiese en América Latina un presidente elegido democráticamente, Allende, que comenzase un programa de transformaciones sociales y que fuese una persona muy simpática, comunicativa, que hacía discursos, que conversaba con la gente y que entusiasmaba y movilizaba a la mitad del país, o quizás más. Eso era apasionante de filmar, era una maravilla. Había de todo: grandes escenas de masas, pequeños personajes, los discursos, los desfiles; era un espectáculo que filmé en *El primer año* y *La batalla de Chile*, que son cuatro películas en total. Después quedé atado a Chile, no podía abandonarlo; esa es una razón, no tengo explicación. Durante un tiempo largo no sabía qué hacer: estaba en España, perdí el contacto directo con mi país y me sentí perdido. Y de repente apareció el tema

de la religión católica. Yo no soy católico, pero en Chile se generó una iglesia contra Pinochet, lo cual era insólito: ¿cómo una iglesia, en lugar del proletariado, contra Pinochet? Entonces hice una película sobre ese tema, *En nombre de Dios* [1987], y después me desvié un poco: hice una película [*La Cruz del Sur*, 1991] a partir de esa que narraba todo el fenómeno de la teología de la liberación, que se generó en Brasil, pasó a Perú, Ecuador, Guatemala, México. Después volví ya definitivamente al tema chileno, aunque vivía en España. Hay temas apasionantes en España, pero siempre ganaba un tema chileno, y seguí en eso y ya no se me ocurre cambiar, ya no tengo imaginación para cambiarme, y me agrada; es bueno tener una orientación en lo que tú haces. Uno es libre, hace lo que quiere, tiene que estar abierto hacia todo; pero tienes que tener un camino, tienes que construir el camino de tu creatividad. Si no lo creas, te transformas en una especie de faro que ilumina distintos aspectos del mundo contemporáneo, y vas para uno y otro tema; también se puede hacer, pero yo creo que es mejor tener una línea, un cierto tipo de tema, porque a medida que avanzas vas profundizando y vas entendiendo, aprendiendo otros caminos.

Muchas de tus películas están estructuradas como un viaje de descubrimiento o de exploración hacia un lugar que, en realidad, conoces muy bien. ¿Cómo estableces esa posición: te sientes más como un cineasta viajero o como un cineasta local?

Son las dos cosas a la vez: yo me aproximo a Chile y por otra parte propongo un viaje; es decir, conozco la trayectoria, conozco dónde voy, pero hago el viaje, me pongo en los dos casos. Creo que el viaje es muy interesante para el espectador: con la estructura del viaje puedes hacer lo que tú quieras; puedes ir en línea recta, girar, bajar, subir, y el espectador te tiene que seguir. A mí me gusta mucho eso, por eso narro yo mismo mis películas: me gusta tomar la narración y decirle al espectador «vamos a hacer esto, fíjense bien, vamos a entrar a Chile por las piedras; ¿por qué por las piedras? porque cuando yo estaba pequeño en mi casa

había un patio con piedras, etc». Y tú comienzas a contar tu historia para conducir al espectador a donde tú decides ir.

Las piedras son una constante en tus últimos trabajos, que tienen una fuerte dimensión paisajística. ¿Por qué escogiste la geografía como hilo conductor para abordar temas políticos a partir de *Nostalgia de la luz*?

No tengo una razón especial. En películas anteriores, yo siempre quería narrar un poco la historia de lo que estaba pasando, como en *El caso Pinochet* [2001] o *Salvador Allende* [2004]. Allende es un personaje tan potente, tan inmenso, que hay que hacer todo un plan de filmación: los primeros momentos, dónde nació, qué hizo, dónde se formó, qué hizo después, cuándo comenzó a tener vida pública y qué pensaba la gente de él. En fin, hay tantos datos que el personaje te absorbe, estás siempre atado a ese tema. En el caso de *Nostalgia de la luz*, estaba libre: en ese momento no ocurría nada en Chile que me llamase la atención, y me acordé de la impresión que siempre tuve del desierto de Atacama; un paisaje misterioso que me llena completamente y que conocí cuando tenía unos treinta años, cuando hice mi primera película y fui al norte, a filmar las minas del salitre y del cobre. Treinta años después pude tener tiempo para volver a ese desierto, a filmar su paisaje, que me parece fascinante, y sus observatorios, porque me gusta mucho la astronomía; aunque también quería saber qué había pasado con los desaparecidos y con sus mujeres, con las que voy recorriendo los lugares donde fueron enterrados. Digamos que había una búsqueda trágica [los desaparecidos] y otra realmente extraordinaria desde el punto de vista estético [la astronomía], y con esos dos temas la película ya estaba hecha, había que salir y rodar; porque hay pueblos remotos en el desierto, hay ángulos que nadie conoce, hay ríos secos, hay volcanes, hay valles completamente desconocidos... y eso era fascinante de recorrer y de filmar. Y luego aparecieron otras perspectivas de esa gran llanura llena de vida, otros personajes, como los arqueólogos, que tienen un territorio inmenso donde buscar, investigar y encontrar nuevas civilizaciones.

¿Crees que la tecnología digital ha cambiado tu forma de filmar?

Tener una cámara digital contigo te da una libertad enorme para filmar, para divagar, para describir... sobre todo para describir. Recuerdo que en *Nostalgia de la luz* yo mismo tomaba la cámara pequeña – siempre llevo dos cámaras, una más completa y otra que llevo yo – y me ponía a describir el suelo, el piso, las paredes, los senderos o los riachuelos, o a filmar las piedras, que son estupendas. Mientras Katell Djian [la directora de fotografía de *Nostalgia de la luz*] hacía un tipo de imágenes, yo hacía otro; pero los dos describíamos. La descripción es un recurso narrativo espléndido en el documental y que no se usa demasiado: describir es casi tan importante como entrevistar.

Tus entrevistas, sin embargo, suelen estar muy trabajadas. ¿Cómo preparas los encuentros con los personajes de tus películas?

Suelo explorar el territorio, ver quiénes viven allí y qué es lo que me interesa filmar. Y en este caso [*Nostalgia de la luz*], y en todos los otros, suelo escribir un guion antes de salir a filmar: escribo las cosas que se me ocurren – por ejemplo, conocer a los astrónomos – para escribir una historia, porque si no hay historia no sabes qué hacer, no sabes qué filmar; lo puedes filmar todo, pero filmando todo acabas lleno de material sin forma. Lo primero que hago es buscar personajes en la teoría, en mi casa, con los libros, con la investigación que uno mismo hace; y así logré saber que había algunas mujeres de desaparecidos que vivían en el norte. No las conocía, pero sabía que había varias, más o menos como cuarenta o cincuenta personas al principio, porque en un año determinado de los ochenta se reunió mucha gente alrededor de los desaparecidos, de los familiares que quedaban vivos, y organizaron varias búsquedas de muchas personas que se internaban en el desierto a buscar rastros de dónde podrían estar enterrados los desaparecidos. Todo eso ya estaba escrito, habían aparecido artículos, y yo me impregné de todo eso, hice el guion y comencé a filmar. Hacer un documental no es complicado, es como hacer una búsqueda en una ciudad: ¿dónde están las plazas?, ¿qué tipos de árboles hay?, ¿cómo se

llega a ellos?, ¿tienen nombre? Y tú con eso vas avanzando de a poco: los documentalistas salimos a buscar lo que nos gusta o lo que nos desagrada, lo que nos causa temor o felicidad, y avanzamos.

¿Quiénes son, por ejemplo, las mujeres que aparecen en *Nostalgia de la luz*?

Se llaman Violeta Berríos y Victoria Saavedra. Estas dos mujeres me ayudaron mucho, son parte de la película: ellas me indicaron todo el trayecto que hacen las quince mujeres que todavía buscan restos humanos en el desierto. Es muy importante encontrar personajes en un documental: si no tienes personajes, no tienes cómo avanzar. Puedes describir, puedes mostrar el desierto, puedes ir piedra por piedra, puedes mostrar el cielo, los observatorios, las máquinas... Todo eso es fascinante, pero si no hay un personaje no sabes cómo continuar la historia. Es básico encontrar personajes, porque ellos te ayudan y te empujan. Hay que dedicarle un tiempo a la búsqueda de personajes, que aparecen solos; pero hay veces en que no aparecen, y avanza el tiempo y tu filmas y filmas y no hay personajes. Cuando eso ocurre es complicado: tú sigues avanzando, porque no te queda otro remedio, pero sabes que la película está coja, que le falta algo en qué apoyarse. Puedes desarrollar una *voz en off* amplia, puedes cubrir el espacio con tu voz, puedes describir cada vez más con palabras, pero llega un momento en que necesitas a alguien más, alguna contradicción, un pequeño coro de voces que te acompañen. Si eso no ocurre, la película se limita mucho. Puedes terminarla, pero una película con un solo narrador y el realizador es, si no monótona, fatigante. Hay que encontrar a las personas.

¿Y cómo encontraste a Gabriela Paterito, la anciana kawésqar que interviene en *El botón de nácar*?

Fue gracias a un hijo suyo que es investigador y trabaja con las distintas etnias de esa región de Chile. Él me habló de su madre, y se dio la casualidad que ella tenía que venir a Punta Arenas [la ciudad más grande el sur

de Chile] por varios motivos. Por suerte, en esos tres días, pudo darme esta entrevista. Si no, hubiera sido imposible haber ido a encontrarme con ella, porque vive en una isla que está más o menos a una noche de navegación, y tienes que bajarte y tomar un bote y llegar a una isla perdida entre Puerto Montt y Punta Arenas, en un pequeño archipiélago en donde hay un pueblo en el que vive junto con varios kawésqares, los únicos que quedan. Ella tiene una enorme memoria, una gran capacidad para describir y es muy atractiva. Nos hicimos amigos, aunque nos vimos muy poco, pero en el documental tú te llevas a la gente en las bobinas, transportas a la gente a la sala de montaje y la ves durante un año, o más, todos los días. A veces te encuentras con alguien en la calle, un personaje tuyo, y vas a abrazarlo, y la persona se echa para atrás, porque ya se ha olvidado de ti. Es muy curioso como tú haces familia con tus personajes en la mesa de montaje; me pasa lo mismo con las dos mujeres de *Nostalgia de la luz*, o con el astrónomo, o con el arqueólogo.

¿De dónde proceden las imágenes antiguas del pueblo kawésqar incluidas en *El botón de nácar*?

Un sacerdote [Martín Gusinde, 1886-1969] hizo una colección de casi mil fotografías de los habitantes de esa zona de Chile en las que aparece un pueblo entero olvidado [ver Palma Behnke 2013]. Fue mágico hacer una secuencia con esas sombras que ya no existen, porque nadie conoce a los kawésqares: fue como encontrar un país nada más que por las fotos. Ellos, además, se pintaban el cuerpo desnudo con anilinas, para imitar a algunos insectos, y se transformaban en otra cosa. Son espectaculares, un pueblo maravilloso, de otro planeta, de otro tiempo. Con esas imágenes logramos representar un trocito del mundo de aquellos años, de no hace mucho, del principio del siglo veinte, pero parece que fueran gente de hace miles de años, son fascinantes. Y sólo había fotos fijas: la única manera de narrar la película era reunir esas cuarenta o cincuenta imágenes y construir con ellas una secuencia sólida. A veces es agradable y a veces es difícil, ¿no?, cuando no tienes imágenes y te encuentras con

un callejón sin salida: tienes que renunciar a la secuencia o contarla tú mismo, con tu voz, con objetos, con planos, con piedras, con muros de piedra; eso es bonito en el documental, cuando el género te arrincona y te exige ir más lejos, hasta contar lo que quieres, lo que has descubierto.

¿Y cómo surgió, en *El botón de nácar*, la conexión acuática entre pueblos extinguidos y personas desaparecidas?

El océano es el camino, ¿no? Yo sabía que habían sido lanzadas al mar muchísimas personas en tiempos de Pinochet, con helicópteros que salían de Santiago: ponían a ocho o diez personas en cada vuelo y lanzaban a las personas en la costa que hay frente a Valparaíso. Cientos de personas fueron arrojadas al mar, envueltas en sacos. La mayoría estaban muertas, pero algunas personas llegaron vivas abajo y se ahogaron. Una de estas personas volvió: la marea la trajo a tierra y ahí se descubrió por primera vez lo que los militares hacían. Esta trágica historia tiene también una continuación en el sur, donde estaban los pueblos originarios, en las islas que hay entre la Región de Aysén y de Magallanes, donde no hay nada: no hay caminos, no hay electricidad, casi no hay la posibilidad de construir aldeas. Allí vivían pueblos que se movían de una isla a otra, en pequeñas canoas; algo increíble, porque hace mucho frío, hay vientos huracanados y aparte de lo que el mar tiene – mariscos, pescados – no tenían nada más. Tres mil o cuatro mil personas vivían allí, pero ya no queda nadie, murieron todos, aislados. El estado chileno nunca los reconoció, nunca los ayudó. Y antes fueron perseguidos por ser indios: los estancieros no querían intrusos en sus tierras y echaron a todos los indígenas a una isla, donde había algunos curas que formaron una especie de colonia de presos. Allí murieron de a poco, casi todos, porque no estaban acostumbrados ni a la comida ni a la ropa: los curas les dieron ropa usada que traían en barcos desde Europa y que venía cargada de enfermedades, y casi todos murieron a partir de que se vistieron. Yo quería contar las dos cosas, que están relacionadas con el mar: una, este pueblo antiguo y otra, la gente que Pinochet decidió asesinar y lanzar al océano.

El propio título de la película ya establece esa conexión entre ambas historias, ¿no?

Descubrí un botón adherido a un riel en un museo que demuestra que a los presos que arrojaban al mar los envolvían en un raíl para que se hundieran. Ese botón me dio una de las ideas para hacer la película. Siempre encuentras elementos que te sirven para dar forma a la película en el camino en busca de los personajes, la acción y los temas. Es muy curioso como pequeños objetos – un botón, un peine, una camisa, un zapato – dan pie a una reconstrucción. Un trozo de pintura en una casa abandonada te da pie para entrar a hablar de quién vivió allí, por qué no está ahora. Que la deducción indique el camino temático en el documental es muy bonito y, a la vez, muy peligroso, porque empiezas la película sin nada: estás solo frente a una búsqueda y no sabes a veces si hay búsqueda, porque hay temas que se esconden y que no aparecen nunca. Aparecen cosas tan secundarias que tú dices «no, no voy a hacer esta película de un naufragio, de un barco, si solo tengo un trozo de madera, es demasiado poco». No se puede ir a buscar el barco porque desapareció, el mar se lo llevó. ¿Qué queda? ¿Qué queda en la memoria, como objeto? Casi nada. Buscas a la gente, pero ya murieron. Hay temas que te conducen a la verificación de que no es tema práctico, hay que cambiar a otra cosa.

El encuentro con el cineasta Pablo Salas en *La cordillera de los sueños* es otro nexa entre pasado y presente. ¿Cómo ves Chile en la actualidad?

En *La cordillera de los sueños* encontré, afortunadamente, a Pablo Salas, y de pronto me di cuenta que él era un personaje fundamental para contarme Chile desde el punto de vista de un *cameraman*. Él me contó cómo había filmado años y años el régimen de Pinochet, y después durante los primeros años de la democracia; y en ese momento [después del estreno en festivales de *La cordillera de los sueños*] es cuando estalló la gran manifestación chilena de hoy [el estallido social que comienza

en octubre de 2019]. Se puede decir que después de Pinochet vinieron siete gobiernos democráticos completamente amorfos, insípidos y que no investigaron la memoria; y treinta años después estalla en Santiago una gran manifestación de un millón doscientas mil personas que nadie convocó, que se convocó sola, con internet, y partió como una pequeña insubordinación por el precio del metro: subió el precio del metro y los estudiantes invadieron el metro y no quisieron pagar. Sin partidos políticos, sin líderes, sin jefes, sin directores de movimientos, ese millón doscientas mil personas llegó al medio de Santiago y llenó las avenidas; y a partir de ahí estoy haciendo otra película, que empieza con ese hecho porque es extraordinario. Ahora vienen nuevas elecciones presidenciales en Chile [el 21 de noviembre de 2021], y en este momento hay un gran número de personas estudiando cómo cambiar la constitución: están escribiendo otro reglamento para que los chilenos vivan mejor, porque hasta ahora ninguna constitución ha sido escrita en público; siempre fueron pequeños grupos, que se reunieron a espaldas del pueblo y redactaron un reglamento. Ahora el reglamento lo hace la propia gente, lo que, simplemente, es fantástico. Chile me da otra vez, afortunadamente, para tres o cuatro películas más. Estamos muy contentos con eso.

¿Cómo es tu trabajo en la sala de montaje, a la hora de combinar imágenes de distintos tipos y procedencias?

Tú puedes trabajar con tus imágenes, con imágenes de archivo, con planos que te llegan de alguien que te los regala, de una persona que con un teléfono hizo imágenes estupendas y te las manda... pero hay que pensar de qué manera ordenas esa acumulación de imágenes. Es un tema árido, difícil, largo: puedes estar meses buscando cuál es el camino de esas imágenes. En este caso [*Mi país imaginario*], voy a empezar con pequeñas piedras que he encontrado a lo largo de muchas filmaciones y que resumen millones de piedras que los jóvenes han arrojado contra la policía. Tengo varias secuencias de jóvenes arrojando las piedras, de la policía recibéndolas y también reprimiendo, con violencia. Esas piedras

me dan la posibilidad de iniciar, pero eso es una secuencia. Hay que buscar la misma estratagema para otras secuencias.

¿Qué otras secuencias has pensado para *Mi país imaginario*?

Tengo otra secuencia filmada por LASTESIS, un conjunto de mujeres que cantan y que han transmitido ese canto a millones de personas; que han cantado la estrofa ['Un violador en tu camino'] en Santiago, frente al Estadio Nacional, en una multitud que son veinte mil personas. Ahí hay otra secuencia que prácticamente está hecha: las propias mujeres, las autoras, cuentan cómo han hecho esto, cómo llegaron a esto. Estas dos secuencias están más o menos en camino, pero hay muchas más a las cuales hay que encontrar el cauce para no aburrir, porque en definitiva se trata de hacer un discurso que atraiga a la gente para que siga tu película. Hay, por ejemplo, un montón de personas que hablan de política, y que hablan de lo que pasa en Chile, que son exdiputados o líderes sociales; pero escuchar a una persona hablar de un punto de vista político, ideológico, es bien aburrido: es un busto parlante, otro busto parlante, y otro busto parlante, y hablan, y hablan, y hablan... Me caen bien, son estupendos, pero no funcionan, detienen la acción. Hay que buscar algo que los acompañe, el cauce de un río, algo. Y en eso estamos. No tengo las soluciones todavía. Ya veremos.

¿Cuántas horas puedes llegar a tener en la sala de montaje para una película?

Para *La batalla de Chile* filmé 40.000 pies de 16 mm que son cerca de 20 horas de rodaje, que para hacer tres películas es poquísimo; y para las películas actuales suelo filmar de 40 a 100 horas. No es mucho, si tu rodaje es organizado. Lo que pasa es que hoy el material no tiene valor: lo que tiene valor es el cámara y las horas de trabajo. Un disco duro es tan amplio, tan grande, que la cantidad ya perdió

todo su valor. Digamos que el material siempre está ahí, y si falta se compra más, y listo. El problema es qué es lo que se filma, por qué se filma, cuánto tiempo se va a filmar en un lugar y no en otro. Ahí está la clave, que es igual que antes. La selección se ha extendido más, porque hay más material, evidentemente, pero tiene que ser igualmente rigurosa, porque si no te dispersas. Cuando tienes una cámara todo es bonito, todo puede valer: un muro, una ventana, una ciudad, un paseo, un travelling; todo es bello de hacer, pero hay que seguir el programa, elegir bien a tus personajes y avanzar con cautela, porque si la película se dispersa, se amplifica, después no hay quién monte eso. Es complicado, pero es agradable. El problema grave es cuando tú empiezas una película y no sabes qué hacer: tú tienes todo, la cámara, el equipo, el sonido, pero o bien no tienes el atrevimiento de entrar, o bien la realidad te rechaza y te quedas en la frontera, no puedes entrar al tema. Eso ocurre con frecuencia y no tiene nada que ver con la técnica, sino con tu actitud personal.

¿Y cómo concibes y grabas la voz en off?

Se va construyendo a trocitos. Primero la escribo en el pequeño guion que hago antes, en el pre-guion, por llamarlo así: escribo una voz en off que es mi propia opinión. Después, en el momento de filmar, no la puedes hacer, porque no hay nada construido; pero ya en la sala de montaje empiezo a imaginar qué voz en off voy a usar aquí, o si esta parte va a tener voz en off o no, y cuando tengo un poco más de familiaridad con la película, comienzo escribirla en la mesa de montaje. Escribo trocitos y los leo. La voz queda grabada a través del micrófono del AVI y entra en la película, que ya tiene narración; una narración provisional, claro, no es la narración definitiva, pero la voz ya está colocada. Después, cuando termina el primer montaje, todos esos párrafos que ya he hecho se escriben y en casa se rehacen, y ahí me vuelve a ayudar mucho mi mujer [la productora Renate Sachse], que me empuja en una u otra dirección, para estimularme.

¿Cómo es la difusión de tus películas, sobre todo en Chile?

El cine documental tiene poco público: digamos que, por ejemplo, en Francia, un documental de ideas o político como los míos puede llegar a 100.000-150.000 espectadores como máximo – se puede llegar a más, pero son casos excepcionales. En Chile, la película que más público ha logrado es *Salvador Allende*, que obtuvo en su momento 60.000 espectadores – ahora irá por más, porque se va sumando con el DVD, pero eso es lo máximo. Lo normal son entre 20.000 y 30.000 [espectadores]. No hay más. Las películas se estrenan en una cadena que pueden ser de tres a cinco cines, y después pasa al DVD. A mí me gusta mucho estar en las funciones en Chile, me gusta participar, pero el estreno es discreto, no es como una película de ficción, que moviliza el triple [de gente]. El documental, en este sentido, siempre es un hermano menor, en todas partes del mundo, aunque tiene un público selecto, más importante que el público de la ficción. Mucha gente que va a ver documentales es gente que influye más en su medio: son profesores, catedráticos, escritores, investigadores que ven documentales como quien lee ensayos y no novela. A mí me agrada mucho esa gente, pero no somos populares, no tenemos ambiciones de ser personajes muy conocidos.

Este 11 de agosto [de 2021] vas a cumplir 80 años. ¿Cómo crees que influye la edad en el trabajo creativo?

Bueno, en el arte, mientras más edad tengas, tanto mejor: es estupendo ir ganando madurez y seguir haciendo tu trabajo. Eso lo he hablado mucho con varios realizadores amigos, entre otros con [Frederick] Wiseman, que sigue trabajando a los 90 años, es insólito. Yo creo que la madurez ayuda mucho para encontrar lo mejor de un tema, para centrarte en un estilo clásico y no en un estilo manierista, que muchas veces, cuando eres joven, lo haces por experimentar y es fatal en el documental: en el documental, mientras más sobrio eres, mejor; mientras más clara es la historia – uno, dos, tres, cuatro – mejor funciona. En ese sentido, la edad es importante.

Referências bibliográficas

Palma Behnke, M. (2013). *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924): La imagen material y receptiva*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

(Página deixada propositadamente em branco)

Iván Villarnea Álvarez (A Corunha, Galiza, 1981) é crítico, investigador, professor e programador cinematográfico. Doutor pela Universidad de Zaragoza, trabalha atualmente como professor ajudante doutor de história do cinema na Universidade de Santiago de Compostela (USC) e como investigador associado no Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra (CEIS20-UC). Publicou o livro *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film* (2015) e coeditou os volumes *New Approaches to Cinematic Space* (2019; com Filipa Rosário) e *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (2014; com Horacio Muñoz Fernández). Ganhou o Prémio María Luz Morales da Academia Galega do Audiovisual em 2020 e 2021, foi codiretor da revista digital de crítica cinematográfica *A Cuarta Pared* entre 2013 e 2017 e cofundador do Cineclub de Compostela em 2001.

Silvana Mariani, musicista e realizadora, doutoranda em Estudos Fílmicos pela Universidade de Coimbra. É graduada em Música pela Universidade Estadual de Santa Catarina UDESC- Brasil, Pós-graduação em Cinema pela Universidade Tuiuti do Paraná UTP-Brasil, mestre em Artes e Estudos Fílmicos pela Universidade de Zürich UZH- Suíça. Tese de mestrado publicada em livro na Alemanha sobre o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti. No doutoramento realiza investigação sobre o cineasta chileno Patricio Guzmán. Investigadora viculada ao CEIS20 .

Júlia Vilhena Rodrigues é realizadora e doutoranda em Estudos Fílmicos pela Universidade de Coimbra. Graduada em Antropologia pela Universidade de Brasília, é mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio e tem formação em Direção Cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Dedicou sua tese de mestrado ao filme-ensaio, com foco no cinema de mulheres realizadoras e na perspetiva do cinema pós-colonial. No doutoramento desenvolve uma investigação prática-teórica em torno da comunidade afro-brasileira em Lisboa, em que cruza os estudos culturais com a antropologia e a prática cinematográfica.

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2023

1 2



9 0



IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS