



Afiche de *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007)

Documental chileno y génesis fílmica de la violencia: de lo audible y lo visible

Jezabel Gutiérrez y Jordi Macarro

Université de Bourgogne, Francia

Université de Lille, Francia

jezabel.gutierrez-pequeno@iut-dijon.u-bourgogne.fr

jordi.macarro-fernandez@univ-lille.fr

TÍTULO: Documental chileno y génesis fílmica de la violencia: de lo audible y lo visible

Resumen: El impacto de los documentales de Carmen Castillo y Patricio Guzmán violenta al espectador no solo a través de la imagen sino del uso de la narración en *off*. En el proceso de recuperación de la memoria individual y colectiva de Chile, las obras de estos dos cineastas, que comparten una misma memoria generacional, ahondan en una narrativa que explora, de maneras distintas pero a su vez con puntos de cohesión comunes, la memoria biográfica diseminada de la barbarie de la dictadura. Como objetos semióticos que son, los cuatro documentales analizados abordan, a través de estrategias discursivas opuestas y complementarias, un referente único, el de la construcción transgeneracional de la memoria chilena, convirtiéndose así en una herramienta que se sirve del elemento violento para revivificar la aceptación de la memoria histórica.

Palabras claves: Memoria histórica, violencia, documental chileno, Carmen Castillo, Patricio Guzmán.

TITLE: Chilean documentary and the filmic genesis of violence: the audible and the visible

Abstract: The impact of Carmen Castillo and Patricio Guzmán's documentaries agitates the viewer not only through the image, but also through the use of the voice-over. In this process of recovering Chile's individual and collective memory, the works by these two filmmakers, who share the same generational memory, delve into a narrative that explores, in different ways but at the same time with shared points of cohesion, the biographical memory disseminated by the barbarism of the dictatorship. Being semiotic objects, the four documentaries under analysis deal through opposed and complementary discursive strategies with a unique reference point; the point of the transgenerational construction of Chilean memory, and thus becoming a tool that uses violent elements to revivify the acceptance of historical memory.

Keywords: Historical memory, violence, Chilean documentary, Carmen Castillo, Patricio Guzmán.

43

1. Sobre las definiciones de violencia y su traslación al contexto fílmico

La Real Academia de la Lengua Española define 'violencia' como «cualidad de violento», añadiendo en su tercera y cuarta acepciones las definiciones de «acción violenta o contra el natural modo de proceder», así como «acción de violar a una persona». De estas acepciones, la primera de ellas resulta especialmente interesante para el estudio de la violencia en el cine, y del documental en particular. Entre las ocho acepciones del adjetivo 'violento', es pertinente que prestemos atención a la cuarta de ellas en la que 'violento' es aquello «que implica el uso de la fuerza, física o moral». Esta definición entronca directamente con el elemento visual y dialéctico del que se servirán los directores Carmen Castillo y Patricio Guzmán para realizar sus películas sobre la memoria histórica chilena. Ampliando el campo semántico para el estudio del componente violento en el cine de estos dos directores, reviste vital importancia atender a otra definición de la RAE, esta vez la que concierne al verbo 'violentar' como «aplicar medios violentos a cosas o personas para vencer su resistencia», definición explícita cuya imagen mental y visual se traduce con la mayor de las precisiones en los documentales que constituyen el corpus de este trabajo: *La flaca Alejandra* (1994) y *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo, así como *Nostalgia de la Luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán.

44

Resultan cuando menos paradójicas las definiciones que el Diccionario de americanismos da de los términos 'violencia' y 'violento', alejadas todas ellas de las ya mencionadas y de las que el Consejo General del Poder Judicial, a través de la RAE propone en su Diccionario del español jurídico que, a partir de la entrada 'violencia'¹ establece, entre otras, las definiciones de 'violencia contra la población civil' como «modalidad de delito contra las leyes y usos de la guerra cometido por el militar que comete, contra las personas civiles de un país [...] deportaciones y traslados ilegales, detenciones ilegítimas, toma de rehenes, [...] o les priva de su derecho a ser juzgadas regular e imparcialmente». Una definición que no solo describe a la perfección los actos cometidos por el régimen dictatorial del general Augusto Pinochet en Chile (entre 1973 y 1990), sino que además se completa con la acepción del mismo diccionario concretizando la existencia de la 'violencia en el ejercicio de mando' como el «delito cometido por el militar que, en el ejercicio de sus funciones y sin causa justificada, emplea u ordena ejercer contra cualquier persona violencias innecesarias para la ejecución de un acto de servicio que deba realizar, u ordena, permite o hace uso ilícito de las armas». Con esta especificidad de las definiciones puede entenderse cómo la violencia, cuya presencia se manifiesta a través de múltiples acciones, se encuentra instalada en el seno de la sociedad chilena desde el mismo momento en que el uso y abuso de la fuerza

1 Definida como la fuerza física que aplica una persona sobre otra y que constituye el medio de comisión propio de algunos delitos, como el robo y los delitos contra la libertad sexual, entre otros.

son utilizados para imponerse frente a la población. Siguiendo esta línea discursiva, los directores chilenos Carmen Castillo y Patricio Guzmán hacen uso del elemento violento en sus documentales desde una perspectiva de reivindicación y de justicia histórica. Sus documentales se sirven de la violencia, visual y verbal, lo cual responde a una clara voluntad no solo de reivindicación o militancia, sino de empatía emocional y posteriormente crítica, que incluye al espectador como parte activa de la narración. Puede así notarse como, gracias a las narraciones fílmicas de ambos directores, las aberraciones históricas (de un pasado no tan lejano) son condenadas no solamente por parte de los transmisores de la historia fílmica (directores y protagonistas de los filmes), sino también por parte del público receptor de la misma.²

En este sentido, es importante analizar en qué medida y con qué peso el ejercicio de la memoria hace hincapié en el uso de la violencia en la pantalla. En los cuatro documentales vamos a ser testigos de cómo los impactos visuales que violentan al espectador se corresponden, prácticamente en su totalidad, con las imágenes de archivo de las que ambos directores se sirven y que en muchos casos presentan temáticas coincidentes, cuya identificación con las definiciones anteriores es más que obvia, en particular con la vinculada a la violencia en el ejercicio de mando, pues serán constantes las escenas de militares robustamente armados, tanques en las calles, civiles retenidos en el suelo o en filas, abusos de poder y fuerza frente a la población indefensa, incluso quemas de libros. Cabe destacar también que estas no son las únicas imágenes con alto contenido de violencia o con un componente violento. La voluntad de demostrar la lucha del pueblo frente al abuso militar pasa también por el uso de la fuerza y de las armas, lo que puede apreciarse en ataques y lanzamiento de objetos como muestra de reivindicación política o incluso de la puesta en práctica de la misma acción que el ejército, con imágenes de civiles encapuchados y armados oponiéndose físicamente al poder militar.

45

2. Análisis fílmico

2.1 Historia y Memoria

El historiador francés Pierre Nora distinguía la Historia (escrita) de la Memoria (o historia viva), siendo la primera una construcción racional y objetivada del pasado y la segunda, testimonio de vivencias individuales únicas, interiorización y transfiguración de hechos objetivables. La Historia, como la memoria, «no es todo el pasado pero tampoco todo lo que queda del pasado»,³ sino que es selección más o menos consciente, voluntaria, de hechos, momentos, espacios y personajes.

Memoria e historia son pues dos nociones interconectadas pero enfrentadas, conflicto que trata de resolver el concepto historiográfico de 'me-

2 Amanda Rueda, "Carmen Castillo et Catalina Villar: l'entre-deux du lieu d'énonciation du «latino-américain»". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 92 (2009): 74.

3 Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004): 66.

moria histórica', una forma colectiva de recordar que entronca el pasado vivido de los testigos encerrado en las memorias privadas con el relato de la historia nacional:

Solo se recuerda en grupo y solo hay un grupo si su comunicación se consolida alrededor de una memoria colectiva. Recordar significa entonces también compartir puntos de referencia sociales que permitan coordinar las memorias en el tiempo y en el espacio.⁴

Toda comunidad humana busca construir y fijar una identidad colectiva tejida con los hilos de las identidades individuales; esta identidad común es el fundamento de su unidad, de su supervivencia y de su perennidad. Su historia, entendida como discurso sobre un discurrir compartido, carece de solidez si no la fija la memoria grupal. Mas cuando se producen experiencias traumáticas para algunos de los miembros de la comunidad, la memoria colectiva se fisura, se cuartela y hasta se desvanece, haciéndose indispensable su recuperación a través de un trabajo consciente por parte del grupo en cuestión.

2.1.1 Estados de la memoria

46 La consistencia de la memoria, es decir, la trabazón entre la vivencia y su impronta intelectualizada, varía en función de la distancia que separa la experiencia físico-emocional de su rememoración. Así podríamos decir que la memoria, como la materia, conoce tres estados consecutivos:

- un estado 'gaseoso', difuso, sin contornos definidos, volátil. Es el estado de la memoria individual no compartida, una memoria sensorial, irreflexiva;
- un estado 'líquido', movedizo pero denso. Es el estado de la memoria individual intelectualizada, hecha discurso o testimonio;
- un estado 'sólido', compacto, resistente al olvido. Es la memoria colectiva, los recuerdos conectados de un grupo de individuos y asumidos por el conjunto de la comunidad en tanto que recuerdos comunes.

Así es el proceso catártico que sigue la vivencia individual para incorporarse a la vivencia colectiva con el fin de atribuirle sentido y hacerla partícipe de la identidad común.

2.1.2. Memoria fílmica

Un individuo recuerda necesariamente dentro de un contexto social, en un marco espacio-temporal, *ítem est*, en un marco histórico de referencia. Cuando sus recuerdos conectan con acontecimientos o periodos de particular relevancia, el testigo se

4 Alejandro Baer, *El testimonio audiovisual: Historia y memoria del holocausto* (Madrid: CIS, 2005): 24.

convierte en individuo con valor histórico, cuya memoria, frágil y deformable archivo vivo, debe trascenderlo después de muerto.

Chile, como tantos otros países que han vivido épocas de gran violencia institucional, no ha saldado aún sus cuentas ni con la memoria ni con la historia. La recuperación de esa memoria individual para completar el relato nacional es la encomendada misión que se han arrogado dos cineastas que comparten una misma memoria generacional, Carmen Castillo y Patricio Guzmán: sus documentales son una aporía narrativa que busca explorar la memoria diseminada en cientos de biografías de la barbarie de la dictadura de Augusto Pinochet.

Los cuatro documentales seleccionados, *La flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo y *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar* de Patricio Guzmán, son objetos semióticos plurales que abordan un referente único pero a través de estrategias discursivas opuestas y a la vez complementarias en la construcción transgeneracional de la memoria chilena.

2.2. La Memoria politizada de Carmen Castillo: la voz bruta

Cineasta comprometida y visceral, luchadora y reivindicativa, Carmen Castillo se ha convertido en una de las creadoras chilenas de cine documental que mejor ha sabido retratar la lucha de la humanidad en el arduo proceso de recuperación de la memoria individual y colectiva: a la vez geografía física y espacio vivencial de difícil ubicación, oculto en el tiempo pero latente en la Historia, la memoria traspasa las leyes espacio-temporales, rompiéndolas, para alcanzar la esencia del ser humano.⁵ La propia Carmen Castillo reconoce cómo, para ella, alguien que viene «de la historia, de la investigación, de la enseñanza y de lo escrito», «el cine se convierte en un instrumento» a través del que se cristaliza su encuentro con el exilio, «con las ganas de contar historias», esas que va a contar gracias a la imagen y que van a materializarse en 1994 con *La flaca Alejandra*, punto de inflexión en su trayectoria vital a partir del cual va a comenzar a trabajar permanentemente hasta hoy.⁶ Para la autora lo más importante a la hora de hacer una película es contar una historia, y esa historia tiene que ser para ella un viaje temporal, geográfico y emocional que va a realizar desde el presente hasta el pasado (que en muchos casos es el suyo propio), de modo que el relato surja de la voluntad presente para «traer del pasado esas historias lejanas al caudal de la acción, del pensamiento de los vivos», siendo fiel a su voluntad clara de reconstrucción de la memoria histórica.⁷

47

5 Rueda, "Carmen Castillo et Catalina Villar...", 72-73.

6 Jordi Macarro Fernández, "Entrevista a Carmen Castillo", *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, n.º 31 (ene.-jun. 2017): 203-204. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/procesoshistoricos/article/view/10124>.

7 Macarro Fernández, "Entrevista a Carmen Castillo", 204.

Decía Julio Aróstegui⁸ que lo que diferencia la Memoria de la Historia es que la primera tiene un contenido político. Este es el credo que subyace en los documentales *La flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo, construidos y realizados como un arma de rebelión contra la historia oficial y el olvido colectivo que caracterizó los totalitarismos latinoamericanos del siglo XX. En sus obras, la palabra de las víctimas es Verdad, intrínseca e irrefutablemente, tanto más cuanto que ella misma forma parte de las cohortes de represaliados de la dictadura que ponen su memoria a disposición del trabajo documental.

Desde el punto de vista de la narración, todo documental utiliza de manera sincrética distintos significantes (música, voz, texto, imágenes fijas o en movimiento) entre los que se va a establecer una relación dinámica de concomitancia de la que emergerá el objeto semiótico. En el caso de Carmen Castillo el vínculo entre significantes es convencional, transparente y universalmente inteligible: la cámara nos traslada, sin el menor artificio, a los escenarios donde se produjeron los hechos. Las imágenes, sin otro aporte informativo sobre lo sucedido que su localización geográfica, son sin embargo utilizadas como aval de los testimonios incluso si, y esta es la paradoja del documental de Carmen Castillo, no muestran absolutamente nada de lo que los testigos describen pues no se utilizan imágenes de archivo, tan solo son espacios, a menudo vacíos, en los que no queda huella de la barbarie institucional denunciada: se nos muestra, por ejemplo, la casa de la calle Santa Fe donde murió el cónyuge de Carmen Castillo y líder del MIR, Miguel Enríquez, en un tiroteo con las fuerzas armadas y donde ella resultó gravemente herida, hoy domicilio de una familia cualquiera; o los locales actualmente abandonados donde se torturó, entre otros opositores, a la flaca Alejandra. Son instantáneas de espacios fantasmagóricos, sin vida, «sin Historia», cuya relación con lo narrado es tan tenue y frágil como la memoria de las propias víctimas. Y, sin embargo, en la economía discursiva del documental, esos lugares apuntalan sólidamente la narración verbal por su carácter icónico, es decir, porque se nos presentan como los auténticos escenarios de la Historia descritos por los testigos, aportando ese «efecto de realidad» del que hablaba Roland Barthes e invitando al espectador a suspender toda incredulidad o desconfianza para con lo que se dice: si los lugares existen, son reales, ¿por qué no habrían de serlo también los hechos? Entre imágenes y discurso existe pues una relación directa de reciprocidad: las imágenes tienen sentido porque las convoca el discurso, y el discurso tiene la fuerza evocadora que le confiere la imagen.

Por consiguiente, en los dos documentales estudiados, lo visible y lo audible son discursivamente redundantes pues convocan significación en la misma dirección por medio de una relación de inmediatez; desde un punto de vista pragmático, esta asociación se sustenta en un pacto de verosimilitud y sinceridad⁹ que, por extrapolación lógica, sería la manifestación de la Verdad.

8 Julio Aróstegui Sánchez, "Relatos de la memoria y trabajos de la historia", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 3, (2004): 6.

9 Sobre las máximas conversacionales, consultar el artículo de Oswald Ducrot, "Les lois du discours", *Langue Française*, n.º 42 (1979): 21-33.

Si las imágenes en las dos obras de Carmen Castillo no se sustentan solas y necesitan la memoria de los testigos para vincularlas a la Historia, la palabra se basta a sí misma para hacer Historia. Para la cineasta, la Historia ha de construirse con historias particulares, con experiencias individuales solidificadas en recuerdos: la memoria recuperada en sus documentales es la de hombres y mujeres con nombre y apellidos, que sitúan sus vivencias en un tiempo y en espacios concretos, identificables, y sus historias personales no serían sino la propia Historia de Chile.

La narración verbal va a revestir formas múltiples (texto, voz en *off* de un narrador homodiegético, testimonio de las víctimas...) pero siempre con un denominador común: el sufrimiento físico y su corolario, la muerte. Tomemos como ilustración dos ejemplos: la reseña periodística sobre el tiroteo en el que murió Miguel Enríquez que aparece en *Calle Santa Fe* y la voz en *off* de Carmen Castillo en *La flaca Alejandra y Calle Santa Fe*. En la breve reseña se perfila claramente la isotopía de la muerte asociada a las fuerzas del orden a través de los siguientes ítems: «sangre, liquidado, tiroteo, rifle, desesperado, cayó-muerto, fuerte-contingente-policial». A esta categoría sémica dominante del dolor, le responde en contrapunto una categoría, ciertamente recesiva, pero también omnipresente e indispensable en la economía discursiva de Carmen Castillo, la de la supervivencia:¹⁰ «se-salvará, embarazada». En el segundo ejemplo, la voz en *off* de Carmen Castillo elabora a lo largo de los dos documentales una especie de diccionario de atrocidades de la dictadura que irá desgranando en una interminable letanía del horror: «redadas-masivas, miles-de-prisioneros-amontonados, Estadio-nacional, tortura-sistemática, tortura-ordenada, persona-detenido, quebrar-los-cuerpos-la-esencia-humana...»

49

Este campo semántico es tanto más eficaz cuanto que corresponde a la imagen icónica del régimen de Pinochet cristalizada en la memoria colectiva, no solo chilena sino también internacional, con el ataque al palacio de la Moneda; existe pues una continuidad semántica entre los diferentes elementos discursivos de la memoria individual y grupal, nacional e internacional.

2.2.1 Ideologización de la víctima

El discurso de Carmen Castillo es profundamente disfórico y busca despertar en el espectador empatía y solidaridad con las víctimas, mas solo con aquellas que lo fueron hasta las últimas consecuencias, las que no se rindieron al dolor ni al miedo, las que aguantaron los embates de la tortura más salvaje o prefirieron la muerte a la delación. Las otras, las que flaquearon, las que traicionaron a sus compañeros reciben un tratamiento rudo, pues son tan culpables como el régimen ya que su debilidad le permitió a la dictadura cobrarse nuevas víctimas: «Si yo tuviera palabras

¹⁰ Dice Carmen Castillo en *Calle Santa Fe*: «Pasé de la vida a la existencia», haciendo hincapié en la diferencia entre la vida plena en libertad y la supervivencia de la clandestinidad y el exilio que le impuso el régimen.

para describir todo el horror que vivimos..., pero no las tengo porque creo que no existen», trata de justificarse, en vano, la flaca Alejandra. Ciertamente, desde su historia personal, a Carmen Castillo le cuesta perdonar a los que, doblegados por la tortura, antepusieron su integridad física a la defensa de su ideal político; sin embargo, en la recuperación de la memoria histórica, tienen cabida todas las voces, todas las memorias: las de los verdugos, las de los héroes y las de los traidores, todos son indispensables para completar el mosaico de los años Pinochet con todos sus matices, por eso Carmen Castillo consagra todo un documental a *La flaca Alejandra*, responsable con su cooperación con la DINA de la localización y posterior muerte del compañero sentimental de la cineasta.

El discurso de los documentales de Carmen Castillo es militante, político, un discurso de denuncia, sin ambages, pero en ningún caso un discurso derrotista, sino todo lo contrario: si alguien perdió la batalla fue la dictadura pues le sobrevivieron sus opositores y con ellos, fatídicamente, la memoria de aquellos años. El personaje de Gladys Díaz en *Calle Santa Fe* encarna precisamente esa victoria, en particular la del intelecto sobre el cuerpo, la de los ideales sobre el sufrimiento físico:

En la víspera del anuncio de mi muerte las horas pasaban, y en la lucha interna entre la luz y la sombra, la luz se impuso. Ya no le tenía miedo a la muerte y supe, y esto para siempre, que ellos pueden encarcelarte, despedazarte, romperte los huesos, los tímpanos, abrirte la carne, electrocutarte, todo lo pueden pero no quitarte la libertad si así lo decides. Mía fue la libre decisión de cada acto, de cada gesto. Decidí libremente que no estaba derrotada y pude de esa manera tener un comportamiento victorioso.

50

Y al mismo tiempo la victoria de la memoria sobre el olvido, la violencia más brutal que pueda cometerse contra un individuo y contra un grupo, pues les priva de existencia histórica. Gladys Díaz intelectualiza la violencia institucional, transforma los recuerdos individuales, carnales, en recuerdos grupales, su combate individual contra el dolor en combate ideológico contra el totalitarismo, la 'irrealidad del mundo' del prisionero político en realidad histórica.

Carmen Castillo recupera las biografías individuales para ofrecérselas a Chile, «un país sin memoria», donde olvido forzoso e impunidad garantizaron, como en otras sociedades posdictatoriales, una frágil e injusta paz social a costa de la negación de unos cuantos. «La verdad tendrá que ser dicha una y otra vez», afirma la cineasta en *Calle Santa Fe*, pues recordar y decir la violencia de aquella época es una obligación y una *conditio sine qua non* para la plena existencia, la existencia histórica, de los individuos y del grupo.

2.3. Patricio Guzmán o la poesía visual de la posmemoria

Hablar de Patricio Guzmán es hablar de documental chileno. La simbiosis cineasta-obra que el documentalista ha sabido crear a través de un original imaginario

histórico-fílmico la encontramos desde su más temprana obra. *La batalla de Chile* (1973-1979) sienta las bases de lo que será un cine comprometido que se sirve de la imagen poética para denunciar con la más absoluta rotundidad el uso y abuso de la violencia por parte de la máquina del estado.¹¹ Puede observarse, a través de sus documentales, cómo ese lirismo fílmico ha experimentado un paulatino proceso de refinamiento a través del cual sus dos últimas obras, *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015), impactan de un modo brutal e hiriente en el espectador, utilizando para ello la mayor de las sutilezas visuales posibles: la imagen de una naturaleza pura y sin pervertir que alberga al hombre corrompido y agresor. Patricio Guzmán encarna la figura del cronista contemporáneo: un narrador en primera persona, comprometido, que busca despertar las sensibilidades más cutáneas del espectador ávido de conocer la Verdad.¹² Para ello el director recurre al concepto de 'memoria inmóvil', entendida como aquella memoria que parece haber entrado en estado de *shock* como resultado de los acontecimientos históricos vividos como consecuencia de la dictadura chilena.¹³

Si *El botón de nácar* abre la puerta al inconmensurable océano, espacio visual sin fin al servicio de la vida humana y a merced de la masacre militar, *Nostalgia de la luz* invita al espectador a entrar en el Universo, realizando un viaje hacia un pasado estelar que, desde la memoria histórica, no es otro que la dictadura chilena entre 1973 y 1990.

2.3.1 Universalidad de la memoria histórica

La preocupación creciente por los estudios sobre la memoria en la segunda mitad del siglo XX, tanto en la esfera política como científica, dio origen a partir de los años 90 a una subcategoría aplicada al Holocausto pero hoy extensible a todos los episodios traumáticos de la historia del hombre, la posmemoria:¹⁴

La especificidad de la posmemoria [...] reside [...] en la obligada mediación existente entre el hecho histórico en sí mismo y la re-presentación que de éste lleva a cabo el descendiente a través del relato de quien pudo sobrevivirlo.¹⁵

11 Jordi Macarro Fernández, "Santiago de Chile et la *Bonne vie* dans une ville divisée par la dictature", en *Divisions urbaines. Répresentations, mémoires, réalités*, dir. de Irène Cagneau, Pierre-Jacques Olgner y Stephanie Schwerter, (Stuttgart: Ibidem ed., 2017): 40-44.

12 Jordi Macarro Fernández, "Nostalgia de la luz (P. Guzmán, 2010). Poesía «histórico-astronómica» sobre la dictadura chilena", *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, nº 14 (abril 2014). Disponible en: http://www.metakinema.es/metakineman14s2a1_Jordi_Macarro_Fernandez_Nostalgia%20for%20the%20Light_Guzman.html.

13 Macarro Fernández, "Nostalgia de la luz...".

14 Término acuñado en 1992 por Marianne Hirsch en su artículo "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory", *Discourse Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 15, nº. 2 (1992): 3-29.

15 Laia Quílez Esteve, "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional". *Historiografías*, nº. 7 (ene.-jun. 2014): 63. Disponible en: <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>.

El temprano exilio¹⁶ de Patricio Guzmán en París hizo de él, en cierta manera, un cineasta de la posmemoria en tanto que 'nuevo testigo' o 'testigo distanciado' de los hechos: atrapado para siempre como un insecto en una gota de ámbar en una realidad que no vivió, necesita entroncar su historia individual con la del grupo, por lo que escribe obsesivamente sobre la tortura y las desapariciones en el Chile de Pinochet, ofreciéndonos una memoria mediada y afectiva a través de una re-presentación de los relatos de las 'víctimas del interior'. Sin embargo, la peculiaridad de los dos documentales seleccionados reside en que ese *leitmotiv* aparece siempre de manera sesgada, no como el eje de la narración sino como un episodio dramático, uno de tantos, en la vasta historia del país. Desde el punto de vista de la economía narrativa, el director parece huir también del convencional realismo del género para el tratamiento del tema, prefiriendo un universo referencial insólito para indagar en la memoria histórica: del desierto de Atacama a la Patagonia, de la materia estelar a las profundidades oceánicas, Patricio Guzmán filma la grandiosidad del territorio chileno, guardián de un terrible pasado. Sus documentales nos ofrecen un viaje de la memoria entre precisión científica y reflexión metafísica, en un desorientador contrapunto entre la vida y la muerte: si unos levantan la vista en busca de vida en el espacio, otros escarban la tierra en busca de los restos ínfimos —que no insignificantes— de los desaparecidos (*Nostalgia de la luz*); si el agua es el origen de la vida y de la nación chilena, también es una inmensa fosa común (*El botón de nácar*).¹⁷ La materia inerte es el hilo conductor que lleva a la esencia de la memoria histórica, pues es su depositaria:

52

El aire, transparente, delgado, nos permite leer en este gran libro abierto de la memoria, hoja por hoja [...] El suelo que tengo bajo mis pies es lo más parecido a ese mundo lejano; no hay nada: no hay insectos, no hay animales, no hay pájaros. Sin embargo, está lleno de Historia.¹⁸

Como en el caso de Carmen Castillo, los dos documentales de Patricio Guzmán son obras de combate contra el olvido y la amnesia colectiva, pero atípicas en su estética y en sus formas discursivas: por una parte, renuncia casi totalmente a la representación histórica a partir de imágenes de archivo, como si desconfiara de la capacidad rememorativa de un material sospechosamente existente, prefiriendo representaciones universales, desligadas del momento histórico, pero con una fuerte carga estética. El documental se convierte así en las 'nuevas imágenes de

16 Patricio Guzmán fue arrestado pocas semanas después del golpe de Estado y retenido en el Estadio Nacional de Santiago, de siniestra memoria. Con la ayuda de sus compañeros de la escuela de cine de Madrid, salió del país en noviembre del 73.

17 «En aquellos años de plomo, la corriente de Humboldt devolvió un cuerpo en la misma región donde desapareció mi amigo de infancia [...] La gente comenzó a sospechar que el océano era un cementerio», recuerda la voz en *off* de Guzmán.

18 *Nostalgia de la luz*.

archivo', en una herramienta de revivificación de la memoria histórica, aunque sin carácter probatorio y, por ende, de más fácil aceptación por parte de aquellos que eligieron anestésicarla. Paralelamente, su estrategia narrativa exige una fuerte implicación del espectador en la co-construcción del significado al distender el vínculo literal entre el discurrir de las imágenes y el discurso en *off*: lo visible y lo audible convocan universos referenciales distintos con lo que la correlación parece, a primera vista, defectuosa; sin embargo, ambos están sólidamente vinculados por un lenguaje simbólico de fácil lectura:

La dictadura cayó sobre Chile y duró 16 años. Hubo 800 cárceles secretas con 3500 funcionarios, muchos de ellos torturadores. En algunas zonas los presos fueron descuartizados vivos. Las mujeres fueron violadas delante de sus maridos o hijos. Hombres y mujeres fueron colgados del techo, se les quemó la piel con ácido y cigarrillos. Se les aplicó electricidad en todo el cuerpo. Se les drogó. Se les degolló. Se les encerró en cajas de 1m². Generalmente la información que querían obtener ya la conocían: se torturaba para exterminar.

Si algo caracteriza ontológicamente a Patricio Guzmán es que siempre trabaja «desde el punto de vista de un poeta», pues de no ser así sus documentales serían, a su modo de ver, burdos panfletos; por eso considera indispensable darle también un tratamiento estético al discurso sobre la violencia, por muy brutal que este sea, y en esto difiere profundamente del planteamiento de Carmen Castillo, partidaria de un realismo crudo y sin concesiones: mientras en la banda sonora de *El botón de nácar* la voz de Patricio Guzmán desgrana, como una interminable letanía, los horrores del régimen, en la pantalla desfila una composición de instantáneas de una naturaleza muerta, deshumanizada, pero de una impactante y aterradora belleza: árboles caídos, retorcidos, enmarañados, que recuerdan los cuerpos amontonados en una fosa común. Lo narrado es lo suficientemente insoportable como para que Guzmán renuncie a sobrepujar visualmente y prefiera apaciguar al espectador con el lirismo de la metáfora. La tensión entre lo real del discurso y lo simbólico de las imágenes induce al placer estético del estupor, facilitando la recepción del mensaje y aumentando su inteligibilidad.

Sorprende en el trabajo documental de *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar* la gran imprecisión en la localización del hecho histórico, cuando la vocación de todo documental es la fidelidad espacio-temporal con lo ocurrido: identificar rigurosamente individuos, lugares y fechas, utilizables como pruebas irrefutables de la existencia y de la veracidad de lo denunciado. Y es que Guzmán renuncia al referente icónico optando por el espacio único de todas las violencias, de todos los genocidios —ayer contra los militantes del MIR y antes contra los obreros de las minas de salitre y los indios selknam—:¹⁹ Chile. Al ensanchar la perspectiva, su

19 «En Chile se acumuló una impunidad de siglos», denuncia Patricio Guzmán en *El botón de nácar*.

relato memorativo logra abolir las contingencias que diferencian unas víctimas de otras, reuniéndolas en una categoría universal, la de aquellos a los que se les negó hasta la existencia misma, seres hechos «del mismo calcio que tienen las estrellas pero, [que] al revés que ellas, no tienen nombre [...] son restos de restos».²⁰

De lo infinitamente pequeño —un botón de nácar, un fragmento de hueso— a lo infinitamente grande, la cosmogonía de *Nostalgia de la luz* y de *El botón de nácar* es a la vez homenaje y memorial para todas las víctimas de la barbarie autoritaria. En su reflexión, a Patricio Guzmán le importan menos las exacciones del régimen de Pinochet que el olvido impuesto a sus víctimas, los verdugos menos que la interminable búsqueda de los familiares, y las pruebas menos que ese tiempo suspendido, ese ámbar en el que está atrapada la memoria histórica de los chilenos.

3. A modo de conclusión

Hablar de memoria es necesariamente hablar de un depósito de recuerdos de la experiencia tanto individual como colectiva; entre ambas debe existir un vínculo común relativo a una determinada experiencia. En el caso de los años de la dictadura de Pinochet hay ruptura de ese vínculo pues ciertas experiencias, las de las víctimas, han sido ocultadas voluntariamente a la hora de fijar la memoria grupal. Los documentales de Carmen Castillo y Patricio Guzmán nacen pues de la imperiosa necesidad de paliar esa ausencia, de completar la cartografía del pasado de Chile, dándole visibilidad a esos fragmentos de memoria a los que el discurso oficial negó existencia y, por ende, validez histórica.

54

El hombre es un producto histórico, un continuo entre pasado y presente que le permite proyectarse, como individualidad y como ser social, en el futuro; por eso desconectarlo de su propio pasado es comprometer y hasta suspender su existencia presente:

Yo creo que la memoria tiene fuerza de gravedad, siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente; los que no la tienen, no viven en ninguna parte.²¹

Con enfoques y estrategias estético-discursivas opuestas, los documentales de Carmen Castillo y Patricio Guzmán buscan reparar la memoria perforada de Chile para conectar definitivamente y sin temor el pasado de Chile con su presente y hacer de aquellos supervivientes de la dictadura seres plenamente, históricamente vivos.

²⁰ *Nostalgia de la luz*.

²¹ Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz*.

Referencias bibliográficas

- Aróstegui Sánchez, Julio. "Relatos de la memoria y trabajos de la historia". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 3 (2004): 5-58.
- Baer, Alejandro. *El testimonio audiovisual: Historia y memoria del holocausto*. Madrid: CIS, 2005.
- Guichard, Eduardo y Henríquez, Guillermo. "Memoria histórica en Chile: una perspectiva intergeneracional desde Concepción". *Reis* n.º 135 (2011): 3-26. Disponible en: www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_135_011310381112359.pdf. [Acceso, 12 de abril de 2018].
- Ducrot, Oswald. "Les lois du discours". *Langue Française*, n.º 42 (1979): 21-33.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hirsch, Marianne. "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory". *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol. 15, n.º 2 (1992): 3-29.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Macarro Fernández, Jordi. "Nostalgia de la luz (P. Guzmán, 2010). Poesía «histórico-astronómica» sobre la dictadura chilena". *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, n.º 14 (2014). Disponible en: http://www.metakinema.es/metakineman14s2a1_Jordi_Macarro_Fernandez_Nostalgia%20for%20the%20Light_Guzman.html. [Acceso, 10 de octubre de 2018].
- Macarro Fernández, Jordi. "Entrevista a Carmen Castillo". *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, n.º 31 (ene.-jun. 2017): 202-209. Disponible en: <http://revistas.saber.ula.ve/index.php/procesoshistoricos/article/view/10124>. [Acceso, 10 de octubre de 2018].
- Macarro Fernández, Jordi. "Santiago de Chile et *la Bonne vie* dans une ville divisée par la dictature". En *Divisions urbaines. Représentations, mémoires, réalités*. Irène Cagneau, Pierre-Jacques Olganier, Stephanie Schwerter (dir.), 39-54. Stuttgart: Ibidem (ed.), 2017.
- Nora, Pierre (dir.). *Les Lieux de la mémoire*. Paris: Quarto Gallimard, 1997.
- Quílez Esteve, Laia. "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional". *Historiografías*, n.º 7 (ene.-jun. 2014): 57-75. Disponible en: <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>. [Acceso, 6 de noviembre 2018].
- Rueda, Amanda. "Carmen Castillo et Catalina Villar: l'entre-deux du lieu d'énonciation du «latino-américain»". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 92 (2009): 71-89.
- Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=brdBvt6>. [Acceso, 11 de octubre de 2018].
- Diccionario del español jurídico, Real Academia Española, Consejo General del Poder judicial. Disponible en: <http://dej.rae.es/#/entry-id/E246350>. [Acceso, 11 de octubre de 2018].
- Diccionario de americanismos, Real Academia Española. Disponible en: <http://lema.rae.es/damer/?key=violencia>. [Acceso, 11 de octubre de 2018].