

**Ricardo Soto Uribe, Febrero 2017**

**LA BATALLA POR EL TIEMPO**  
**ANACRONISMO Y MEMORIA POLÍTICA EN LA IMAGEN DOCUMENTAL**  
**(NOSTALGIA DE LA LUZ, 2010 Y EL PODER POPULAR, 1979, DE PATRICIO GUZMÁN)**

## ABSTRACT

El presente trabajo aborda los modos en que el cine documental se relaciona de un modo crítico con la contemporaneidad a partir de la puesta en crisis del entendido narrativo del hecho cinematográfico, así como la de sus lógicas de espectacularización. En particular el ensayo girará alrededor del análisis de dos obras documentales del cine chileno, *El poder popular* de 1979 (que forma parte de *La Batalla de Chile*) y *Nostalgia de la Luz* de 2010 (ambas de Patricio Guzmán), y como en dichas apuestas se desbaratan las lecturas hegemónicas sobre el tiempo en el Chile contemporáneo, específicamente las que tiene relación con los conceptos de Historia, Memoria y Actualidad. La obra estética que analizo logra por tanto: 1) subvertir una Historia institucionalista, fuertemente afianzada por la historiografía tradicional así como por el cientificismo social y plantear una historia anacrónica no institucional y acaecida siempre sobre un cuerpo social. 2) Desmonta el entendido individualista, conmemorativo o fetichizado del pasado, dotando a la Memoria de una espesura colectiva que actualiza su alcance político. 3) Cuestiona el entendido de una Actualidad eternizada en la modernización, *historizando* a ese presente y relacionándolo directamente con todos los pasados que convergen dentro de una misma contemporaneidad. El pensamiento estético en la obra documental de Guzmán –que no es entendido desde un personalismo autoral, sino por la materialidad artística de su obra- se convierte así en una referencia clave para entender los modos en que las obras artísticas renuevan su rol político como agentes críticos y analíticos de las sociedades neoliberales del presente, especialmente las latinoamericanas, y como desde estas poéticas no solo se evidencia la actualidad del dialogo entre arte y política, sino también las que dicen relación con el cine documental y la memoria, la temporalidad en el cine y las construcciones estéticas de lo popular (Este trabajo surge tanto de las clases teóricas y las prácticas de taller, en torno al cine político chileno en

la Universidad de Buenos Aires para los estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido entre los años 2010 y 2016, como de dos ensayos inéditos propios, *Cuerpo y memoria de la revolución chilena* del 2016 y *Memoria Social en Chile y estrategias de la imagen política* del 2015).

***¿Desde dónde nos mira la imagen documental? Poética y crisis de la narración.***

En la enseñanza del cine (la usual de escuelas y universidades), se suele abordar el análisis de las películas a partir de una premisa que entiende lo cinematográfico como un discurso vinculado a lo narrativo, es decir, como un corpus en donde cada elemento (incluso cada imagen, cada plano) se define en función de su rol hacia un relato que lo contiene. Hablamos por tanto de una visión funcional, anclada a un viejo diagnóstico estructuralista del hecho audiovisual, donde por ejemplo, el cineasta es entendido como “contador” de historias antes que “creador” de imágenes. Esta visión es desde ya insuficiente a la hora de transitar los distintos vericuetos de la *poética* del cine, de entender aquellas complejidades inherentes a una experiencia sensible, que trascienden el “sistema mnemotécnico” de la narración (1). En este lugar las imágenes poseen la capacidad de instaurar, por si solas, la aparición de paisajes perceptivos y cognitivos autónomos y a veces sin dependencia secuencial -la historia del arte, casi en su conjunto es prueba de ello-. En esta reterritorialización constante que la imagen puede hacer de sí misma, ella pierde (o suspende) su carácter ilustrativo, o como lo entiende el escritor y cineasta chileno, Raúl Ruiz, se resiste entonces a ser un “ornamento narrativo” (2).

La premisa del cine como arte narrativo, obedece a una coyuntura histórico-política determinada. Histórica, pues surge a principios del siglo XX, cuando el llamado “invento sin porvenir” (3) en una suerte de “arribismo cultural” de aquel momento, tuvo que demostrar una vocación narrativa que pudiese situarlo a la par de las “artes nobles” de la época, el teatro y la novela (desde ya, propiamente narrativas) y de paso poder sacudirse el polvo de feria

dominical al cual se suscribía la experiencia fílmica en esos primeros años (4). Política, pues luego de esta legitimidad, se logra instaurar un modelo de representación privilegiado, lo que Bűrch describe como M.R.I. o Modelo de Representación Institucional (5) y que hoy, fruto de la hegemonía cultural de aquél discurso, lo conocemos naturalizado bajo la figura de “cine clásico”. La premisa narrativa entonces, desde ese momento y hasta la fecha, somete a las imágenes a la generalidad de un relato único, sostiene la existencia de un “hilo narrativo” en donde cada parte de la puesta en escena, cada gesto, sonido o imagen participa de un modo neutral en una organicidad mayor que la recorre, la contiene y le da sentido. Desde esta perspectiva, el arte narrativo pregonaba entonces una “ceguedad” de la propia imagen, una imagen subsidiaria que solo se muestre en función de un discurso en paso, sin capacidad de mirarnos con autonomía. Raúl Ruiz, en su segunda Poética del Cine, acusa como “invasivo” este carácter del arte narrativo, en cuanto *“somete a la imagen, le impone sus reglas, la transforma en ornamento”* (6), porque en verdad lo que Ruiz no deja de observar -y observa, precisamente porque las imágenes lo miran a él- es que *“las imágenes quieren independizarse, quieren hacerse notar, ser algo más importante que una simple señalización. Quieren contar su propio cuento”* (7). Otros autores contemporáneos se refieren a esta misma característica de la imagen que va más allá de su potencialidad semántica, Georges Didi-Huberman nos habla de la *sobre determinación* temporal de ella (8) (siguiendo el camino emprendido antes por otro historiador del arte, Aby Warburg); también el filósofo Jacques Rancière profundiza sobre las distintas implicancias contemporáneas del mismo hecho, al estudiar aquellas *imágenes que nos miran* (9).

La poética que sostengo, propia del cine documental que analizo, no puede ser entendida bajo la predominancia de lo narrativo, a pesar de la locuacidad del discurso o el perfil ideológico que motiva a sus autores, muchas veces estemos tentados a referirnos hacia lo que la película “nos cuenta” y “cómo” nos lo cuenta. Lo cierto es que a diferencia del cine

propriadamente ficcional, la poética del cine documental que acá identifico, encuentra su verosimilitud hacia un afuera “real” que es extra-narrativo y extra-diegético y no hacia un “hilo narrativo” o hacia un “género cinematográfico” determinado. Este real *re-ferenciado* (que *re-ferre*, o sea que va y “hace volver”, según su etimología) es el que pareciera mirarnos desde una existencia preliminar al propio texto cinematográfico. En otras palabras, la poética de la imagen documental acontece en ese movimiento plástico constante de ir y venir, desde ese afuera hacia las imágenes y viceversa. No acontece jamás en la “representación”. Es en la experiencia sensible, donde la imagen pone en *evidencia* (*ex-videre*, que se exterioriza) algo del orden de “lo real” que es *referenciado* (vuelto y devuelto por la imagen) cada vez que ésta es nuevamente visualizada o audio-visualizada. Por esto, su relación con la realidad no es representativa, ya que ni la imagen ni lo real son entidades estáticas y plenamente autónomas que habiten antes de la experiencia sensible que las referencie. Para que se entienda, hay acá algo de orden ancestral si se quiere... algo del orden del rito, “cultural” (*o-culto*) (10) de la imagen que se sostiene aún en el cine documental, como sobrevive por ejemplo, en cualquier fotografía de un ser querido que ya no esté y que cualquiera de nosotros pueda atesorar en algún rincón íntimo (*o-culto*) de nuestras vidas. Algo hay allí, algo no representativo ni semántico, que existe y vive solo en esa relación entre nosotros, la imagen y “lo real”, algo que escapará siempre a esa cierta trivialidad positivista con que se suele entender a la imagen, como instrumento de la representación, objeto de exhibición, ornamento, espectáculo, reproducción o archivo.

En aquel lugar de potencialidad poética que siempre colinda con el afuera, es donde la imagen documental guarda también una potencialidad semántica disruptiva hacia las significaciones discursivas y narrativas que ensordecen el presente. Es ahí por tanto en donde vive toda potencialidad política de la imagen, jamás en su carácter ilustrativo o

comunicacional; por esto el arte crítico o político que busca concientizar, ilustrar o comunicar se sepulta rápidamente en lo panfletario y en lo efímero de su propia debilidad poética como imagen (10). Ruiz llama “vértigo” a este jugarse en los límites de las determinaciones y nos da cuenta de una primera paradoja inherente a todo cine como hecho artístico: *“Hay vértigo porque, al proliferar los elementos expresivos (la poética de la imagen) ponen en peligro el corpus de signos del organismo autopoietico (la narración) y paradójicamente lo refuerzan”* (11). Desde ese lugar vertiginoso, es donde el cine de Guzmán hace política, esa es la materialidad plástica de su tarea. Su acción (su política) es precisamente la reconfiguración de lo cinematográfico y la búsqueda de nuevas afecciones y percepciones que pongan en juego la necesaria reconfiguración de lo sensible (que es también lo político), es decir, poéticas que subviertan tanto las imposiciones semánticas de los discursos ya hechos y relamidos de la contingencia (las opiniones, la información repetida, las comunicaciones y los *sentidos comunes*) así como las imposiciones formales del entretenimiento y la espectacularidad (12), con que la mercantilización general de la existencia, no solo organiza la vida y los tiempos, sino que también administra y hegemoniza lo visible y determina el *“reparto general de lo sensible”* (13). El cine de Guzmán se juega en esa específica arena estético-política y esa es -en sus propias palabras-, la única actividad política que realiza: *“hacer cine documental”* (14). Sus filmes apelan y dialogan siempre con ese afuera *“que no se ve” (o-culto)* (15) y tanto en *Nostalgia de la Luz* como en *El Poder Popular* asistimos a ese dialogo que hacen las propias imágenes con esa *“otra parte”* que es siempre revitalizada y nunca documentada. Son imágenes que no obedecen a ningún *“hilo narrativo”* las que mayor fuerza poética soportan, las que hacen memoria, las que más dicen y al mismo tiempo la más autónomas e intraducibles. Por esto, las más reales... las más políticas.

### ***1. La batalla por la historia. El poder popular, 1979.***

A la hora de abordar el cine político latinoamericano de los años sesenta y setenta, es común encontrar un cierto paralelismo narrativo entre los argumentos de cada filme y los discursos políticos en boga, así las obras son entendidas en una generalidad que las vincula directamente con las retóricas que sellarían esa época en particular. De esta manera, los objetos creados por un pensamiento artístico, como las obras cinematográficas, rápidamente se conforman como reflejos, representaciones, síntomas, símbolos o suplementos de otras narraciones que corren con más ventaja y jamás son entendidas como núcleos primarios en la generación de sentido y memoria histórica. Pareciera ser entonces, que gran parte del análisis del cine político latinoamericano pre-neoliberal, entiende a los filmes en una cierta minoría de edad frente a otros documentos históricos, a veces como meros vestigios o humores de un cuerpo a la espera de un diagnóstico “objetivo” que elaboren las ciencias sociales e históricas. Bajo esta lógica, los discursos estéticos se situarían en un rol secundario, ejemplificador o satelital hacia otros conceptos, es decir, “girarían alrededor de” ciertos ejes de sentido por donde “efectivamente” transitaría la realidad de un determinado momento. Pero lo cierto es que la realidad se disparata por doquier, desbaratando la limpieza de cualquier taxonomía didáctica y mostrándonos un escenario múltiple y complejo que siempre parece escabullirse de la transparencia de las narraciones macro, donde pareciera que la realidad se entromete y se retuerce en los pliegues de los cuerpos que efectivamente la sostienen. Esta incapacidad representativa que define “lo real” para Lacan, quizás solo es posible de ser asimilada (nunca entendida) en una experiencia crítica, por tanto analítica del conocimiento. Lograr entrever las discontinuidades que marcan a una historia y hacer tabla rasa de cualquier intento de sentido privilegiado a la hora de su determinación, “democratiza” el campo de las narraciones, sean estas creadas por un pensamiento científico, filosófico o estético y también

es capaz de “politizar” (y nunca naturalizar) la centralidad que puede adquirir algún discurso por sobre otro.

El análisis que propongo en estas páginas tiene que ver con el documental *El poder popular*, la relación que éste establece con el proceso social que enmarca la presidencia de Salvador Allende con la Unidad Popular como alianza política, entre septiembre de 1970 y septiembre de 1973; proceso que prefiero definirlo en la globalidad de la “revolución chilena”; y las implicancias genealógicas y estéticas que teje la obra documental en la discusión sobre la historia contemporánea chilena. La película cierra la trilogía llamada *La Batalla de Chile*; dicha composición está constituida por una primera parte denominada *la insurrección de la burguesía*, una segunda, llamada *el golpe de estado* y la tercera y final anteriormente nombrada. Las razones por las que analizaré este film tienen que ver, primero, por el lugar y la función significativa que ocupa esta pieza dentro de su conjunto, es decir, en el dialogo que plantea con las otras dos partes, en segundo lugar y de un modo tangencial, su posicionamiento con otros filmes del llamado cine político latinoamericano y tercero, por el lugar periférico en relación al debate en torno a los alcances de la revolución en Chile.

1. Con respecto al primer punto es necesario señalar que esta tercera parte rompe con cierta continuidad temporal que establecen entre sí sus predecesoras, ya que tanto la primera como la segunda parte (*la insurrección de la burguesía* y *el golpe de estado*) pueden ser leídas bajo una misma linealidad cronológica que parte con elecciones de medio término hasta el golpe de estado de 1973, que cierra la experiencia revolucionaria que la trilogía documenta. Así, la primera y segunda parte en términos argumentales, dan cuenta de una narración clásica y cerrada, que más documenta el proceso revolucionario dialécticamente, en donde muchas veces quien lleva la acción es la fuerza antagónica, los sectores opositores, reaccionarios o contrarrevolucionarios. De esta manera, se establece la derrota electoral de las fuerzas opositoras a Allende como el primer *punto de giro* que abre el desarrollo del relato



hasta su *clímax* (el punto de resolución del conflicto) en la imagen paradigmática del bombardeo a la casa de gobierno y las palabras finales del presidente Allende. Como vemos, estas dos primeras partes, dan cuenta de una historia “clásica” en su estructura narrativa, cronológica en su temporalidad y cerrada en su resolución, situando al relato cinematográfico a la par de una temporalidad a la que también parecen inclinarse los estudios sociológicos e historiográficos a la hora de abordar el mismo periodo, es decir una línea cronológica de aceleración permanente de la misma historia, lo que Tomás Moulian señala como la *ley del embudo*: “una sincopada fuerza de gravedad que atrae a los actores, casi siempre acosados, al hoyo negro de su salida”(16). Acá entonces, el golpe de estado logra enmarcar y sellar el destino de los agentes representados, haciendo de sus cuerpos, marionetas del destino, en una historia ya cifrada como tragedia. La tercera parte en cambio, se disloca de este “clasicismo” narrativo y se centra en una historia micro en apariencia, anacrónica en su devenir y abierta o interrumpida en su resolución; es la historia del llamado Poder Popular, es decir, la organización de un cuerpo colectivo, de trabajadores y pobladores en aras de un protagonismo político. En el film, dicha organización surge tras un acontecimiento: es la respuesta al *lock out* patronal de los transportistas y otros gremios profesionales y empresarios en octubre de 1972 (17), sin embargo, no finaliza igualmente con otro acontecimiento, ni por una aceleración inmanente de la propia historia, sino por la interrupción deliberada desde la instancia narrativa del texto fílmico que deja al acontecimiento (que no puede ser otro que el golpe de estado) en un *fuera de campo* total y tremendamente resonante. Así la diégesis del relato queda en suspensión, es decir con un *final abierto*, con un *gran plano general* del desierto de Atacama y una voz en *fuera de campo* con un final sin despedida: “nos vamos caminando compañero... nos vemos compañero”. ¿Qué se intenta pensar en esta excepción, en esta diferencia con respecto a las

dos entregas anteriores? ¿Qué es lo que dicho desplazamiento anacrónico -no histórico- señala?

2. *El poder popular*, no solo se desplaza con respecto a sus antecesoras, sino que también establece un corrimiento de mirada frente a las narraciones que se enmarcaban en ese momento como “revolucionarias” (18). En este mismo desplazamiento hay una problematización en torno a los alcances del proceso revolucionario, ya que estamos ante la presencia de una imagen crítica con respecto al funcionamiento burocrático del mismo gobierno revolucionario que debe administrar una institucionalidad heredada que a su vez es defendida por la vocación legalista y “democrática” de los sectores dirigenciales de la Unidad Popular, pero que al mismo tiempo –y es lo que el film evidencia- no parece estar encarnada de la misma manera en la conciencia del movimiento popular. Hay allí un primer dilema, que escapa a la aporía ideológica macro entre revolucionarios y contrarrevolucionarios y se interna en una de tipo intestino entre representantes y representados.

Por este carácter micropolítico, este sea quizás el filme más crítico de la saga; cuestión extraordinaria a la hora de hacer un catastro general de los documentales del período. Se podrá señalar, que dicha distancia es comprensible ya que su montaje final ocurre con varios años de posterioridad al golpe de estado y por esto, corre con una suerte de ventaja temporal e interpretativa (con Guzmán ya en el exilio en el año 1979). Sin embargo, hay recursos formales que agregan elementos a esta aparentemente obvia conclusión, por un lado la mirada de Müller (camarógrafo de la obra y actual detenido desaparecido) a través de los detalles que encuadra y las voces que sigue en *plano secuencia* que el montaje difícilmente puede reinterpretar. Más allá de esto, hay una mirada particular que se proyecta desde el ojo de Müller y que acompaña a la *poética* de Patricio Guzmán en su conjunto y hacia el futuro, y que por tanto niega cualquier carácter instrumental o ilustrativo de la imagen artística, estableciendo la autonomía poética de la imagen cinematográfica en la negación de su

carácter ornamental (19). Es esta misma razón, la que diferencia en buena medida los documentales de Patricio Guzmán del resto de las producciones de la época, precisamente por el lugar emancipado del orden narrativo y el acontecer de sus imágenes como bloques de *perceptos* y de *afectos* (20). Es también la razón por la cual el documental no “representa” una crítica, sino que más bien la “visibiliza”, es decir lleva a cabo la empresa poética del cine: visibilizar lo no visible.

Desde esta mirada crítica, *El Poder Popular* establecería puentes de comunicación con otros corpus fílmicos, especialmente ficcionales con similar polisemia y complejidad y que logran instaurar una mirada en diagonal, no opositora, pero no por esto condescendiente con la dirigencia del proceso, me refiero a la obra de Raúl Ruiz en el período (por ejemplo en los largometrajes “La Expropiación” y “El Realismo Socialista”) o la de Helvio Soto (“Voto + Fusil” y “Metamorfosis del jefe de la policía política”) y así también con otras miradas “auto-críticas” en el cine político latinoamericano, por ejemplo la obra de Tomás Gutiérrez Alea en la Cuba revolucionaria (“Memorias del subdesarrollo” o “la muerte de un burócrata”)

3. En tercer lugar, *El Poder Popular* de desmarca, por la poética de su propio lenguaje, del entendido diacrónico de las narraciones hegemónicas que sirven de espacio para el debate en torno a los alcances del proceso revolucionario chileno así como a la misma definición de revolución, estos espacios privilegiados son los que analizaremos a continuación.

En la discusión en torno al concepto de revolución sobre el cual se levantaba la “vía chilena al socialismo” se suele descansar sobre un diagnóstico consensuado e invariable: la imposibilidad de establecer una teoría revolucionaria capaz de identificar a esta posibilidad de socialismo en Chile. En este sentido, quizás su distintivo sea precisamente su dispersión, la posibilidad escurridiza de su ontología. Por el momento, con la nominación Revolución chilena, establezco una primaria distancia con respecto a la nominación usual que se da en

Chile para ese momento de su historia, el de *Unidad Popular*, nominación transversal que enmarca privilegiadamente la posibilidad de una interpretación institucionalista a partir del nombre de la alianza política triunfadora en las elecciones presidenciales del año 1970. Lo cierto es que los actores que incluye este proceso, las memorias y las voluntades de los cuerpos por sobre los cuales la historia acaeció, desbordan los estrechos límites de una nominación de origen electoral, aunque ésta haya ensanchado sus límites semánticos en el transcurso del tiempo. Por esa razón prefiero hablar de Revolución... fallida, inconclusa, cierta o imposible es ya otra frontera.

### ***Cuerpo revolucionario***

Pero volvamos a la caracterización de esta narración hegemónica, decíamos que ésta se sustenta en la diferencia a la hora de determinar el eje pragmático del hacer y el ontológico determinante: el concepto de revolución. Dicha irresolución conceptual y práctica descansa en la división interna de la alianza política, distancia que se presagiaba desde su conformación en el año 1964 como Frente de Acción Popular, FRAP (1956-1969) entre los caminos para alcanzar el socialismo. Con el triunfo de Salvador Allende, dichas diferencias se hicieron urgentes, precisamente a la hora de encarar y llevar a cabo “*el problema que nos ocupa*” -dirá Joan Garcés- “*la conquista del poder por las organizaciones de trabajadores con voluntad de reemplazar el modo de producción capitalista por el socialista*” (21).

Dos posturas -que se definen como “revolucionarias”- viven en el transcurso del gobierno popular una suerte de conflicto sin disputa, ya que ni la vía de las negociaciones ni la del enfrentamiento llegaron a consolidarse una frente a la otra, haciendo que la unidad de la dirección revolucionaria sea más bien una aporía pantanosa de augurio fatal. La irresolución se presenta entre dos imágenes del pensamiento de modo majadero: una revolución “gradualista” o “etapista” frente a una “rupturista” (22); Una revolución de

táctica “indirecta” frente a una “directa” (23); una revolución de vía “pacífica” frente a una de vía “insurreccional” (24). Variados conceptos de distintos autores giran alrededor de una misma disyuntiva que por su propia reiteración, conforman en la actualidad un paisaje de lectura consensuada. Dentro de la visión gradualista se ubica el propio Salvador Allende y el Partido Comunista (PC) principalmente. De la otra vereda, la mayor parte del Partido Socialista (PS), y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Esta repetida aporía desnuda la inmadurez del proceso de democratización interna de la izquierda chilena y por ende la incapacidad de aglutinar fuerzas en una unidad de dirección con una proyección estratégica. En esta narración hay varios aspectos discursivos e ideológicos que se discuten, pero fundamentalmente todos se centran sobre la praxis estratégica alrededor de dos problemas gravitantes: Por un lado la política de relaciones con otros actores políticos y sociales del “centro” ideológico (la Democracia Cristiana principalmente) precisamente a la hora de ensanchar el campo de legitimidad del gobierno popular en vista al estrecho margen de triunfo obtenido por Allende con un porcentaje menor al 40% del electorado (25), así como desequilibrar las fuerzas de los sectores más conservadores. Por otro lado, la política en relación a las fuerzas armadas, problemática que lleva consigo no sólo la tensión que provoca la posibilidad de su –siempre violenta- intromisión política, sino también la inminencia de una guerra civil en algún momento del proceso revolucionario y por ende, la discusión en torno a la lucha armada en general. Las diferencias teóricas y prácticas alrededor de las problemáticas citadas impiden en el caso chileno, establecer una idea y una práctica revolucionaria clara y en función de ella evaluar sus resultados. Esa falta de claridad, ese aire turbio que sobrevuela a la indecisión constante, es lo que a juicio de Tomás Moulian constituye su “empate catastrófico” (26). Esa revolución irresuelta -mucho antes que inconclusa- aparece como esa quietud brumosa que prologa la tormenta, que es por otro lado, el fantasma en *fuera de campo* que acompaña todo el documental de Guzmán. Por esto, una

de las características del proceso revolucionario chileno es el vivir con la propia amenaza de su fin, que como un gesto cínico de la historia va a confirmar el triunfo de lo absolutamente predecible bajo la forma de lo absolutamente impúdico. En este sentido la irresolución del concepto, por ende la indecisión en su aplicación, no solo determinaría en buena parte el fracaso de la UP como gobierno y alianza política, sino una suerte de imagen general y paradigmática del proceso chileno como una revolución fallida y congelada, que lejos de proyectarse hacia el futuro como experiencia analizable a los fines de nuevas prácticas emancipatorias, queda atomizada en la historia (sin continuidad posible) y desmentida como proyecto político ante la fáctica violencia del golpe de estado. Así, la Unidad Popular y *su idea revolucionaria* aparece en el debate actual sólo como el prólogo adolescente y falaz del acto en verdad “real” e históricamente determinante: el golpe de estado de Augusto Pinochet y sus 18 años de dictadura cívico-militar.

Esta narración formal, desmerece el entendido de una revolución *desde abajo*, que mantiene en suspenso su conceptualización como revolución, constatando que “*cada concepto fundamental contiene varios estratos profundos procedentes de significados pasados, así como expectativas de futuro de diferente calado*” (27) Dicha revolución *desde abajo*, comenzó a gestarse como respuesta directa de los trabajadores en su conformación en cordones industriales, comandos comunales, y demás formas de Poder Popular y que configuran con toda seguridad el momento de mayor visibilidad, conciencia, organización y proyección política del movimiento popular y de la organización de los trabajadores en el Chile moderno. Este hecho por si solo se configura como un acontecimiento histórico gravitante, en cuanto la soberanía del poder civil se manifiesta de modo organizado y proyectivo sobre la superficie retórica del formalismo institucional, sin embargo, ha sido un acontecimiento acallado tanto por las lecturas de derecha y de izquierda, todas subordinadas a la narrativa político institucionalista del proceso, distraídas en los vaivenes legalistas y en las

acciones u omisiones del poder político. Dicha lectura, no haría más que confirmar la cíclica interna de una misma clase social y dirigencial que ha administrado el Estado chileno desde su conformación “portaliana” en el siglo XIX, con vaivenes de distintos signo pero manteniendo la “estabilidad institucional” de un estado administrado por una misma Clase Política Civil que es sustentada a su vez por una Clase Política Militar (28). Se añaden a este relato las imágenes icónicas: la violencia del bombardeo sobre el palacio presidencial y la estatura ética del presidente Allende. Lo cierto, es que la dictadura el día de su golpe fundacional, no solo bombardea la sede del ejecutivo, sino que paralelamente ejerce su acción represiva (que incluye bombas y artillería) sobre los centros de producción en donde se gestaban las bases más importantes del Poder Popular (que antes documentara Guzmán con la mirada atenta del camarógrafo Jorge Müller) y la organización de los trabajadores y pobladores. Así la genuina, emancipada (en el sentido más etimológico del término: “quién suelta la mano”) y organizada voluntad de los sectores populares por agenciar la historia y de constituirse, ellos mismos, en los protagonistas de su “historicidad” queda sepultada frente a los avatares de una revolución *desde arriba*. Es precisamente sobre esta opacidad donde se actualiza el filme de Patricio Guzmán y donde la estética se cruza con la necesidad política de hacerle frente al olvido, con el presente irruptivo e intempestivo de la Memoria.

Lo que Patricio Guzmán desmonta con esta tercera parte, es precisamente una historia lineal e institucionalista que termina en el golpe militar. En la narrativa del documental hay omisiones importantes que nos dan nuevas claves interpretativas de aquel proceso revolucionario: primero una imagen lejana de los partidos políticos y los cuadros administrativos de la Unidad Popular; así, promediando el primer tercio del film, uno de los obreros entrevistados establece una clara diferencia, que el propio entrevistador no termina de entender en el momento, entre la “unidad popular” y “los trabajadores”, o sea, entre el apoyo a una determinada apuesta política (alterna y transitoria) y su pertenecía a una clase social

(ontológica y permanente). Por otro lado la ausencia de la figura del líder, Salvador Allende, es característica en esta tercera parte, a diferencia de las anteriores y de cualquier otra producción documental que aborde este proceso político. En ambos gestos de ausencia se dibuja no solo la originalidad de la propuesta fílmica de Guzmán sino la potencialidad anacrónica de aquel pensamiento estético, ya que ambas representaciones arquetípicas determinan en la contemporaneidad chilena una lectura puramente institucional de la historia, dislocada del acontecimiento real y material de esa experiencia, es decir, la de los cuerpos por donde dicha historia también transitó, se alojó y se construyó y que padecieron física y afectivamente sus consecuencias. Es ese cuerpo social el protagonista en el documental de Guzmán, como lo es de la historia misma, y la realidad de dicho cuerpo rebalsa sin más los estrechos límites historiográficos de esos “mil días” (1970-1973) para comparecer y dialogar con la sociedad chilena actual en un diálogo sin interlocutores. *El poder popular* es un documento sobre un momento del cuerpo social, en una historia que este cuerpo aún transita, por eso es capaz de interpelar a un “nosotros” y no perderse en la opacidad de un relato construido por personajes ajenos dentro de una red ficcional que se sostiene entre un principio y un fin. La *inactualidad* de la propuesta audiovisual de Guzmán (en comparación a las otras dos primeras partes) sella precisamente la *actualidad* de su lectura. Esta paradoja no sólo es una de las características más interesantes de la imagen artística, como bien lo desarrolla Didi- Huberman (29), sino que también es el sello diferencial de la Memoria popular con respecto al relato lineal y por ende siempre ficcional de una Historia institucional siempre inepta de encarnadura.

Hay en esta tercera parte una poética que además presagia la problemática desarrollada por Patricio Guzmán en sus documentales posteriores, y que dice relación con la complejidad de la Memoria. Sería bastante sencillo pensar que en general *la batalla de Chile* se establece como un documental en torno al recuerdo de los hechos del pasado, así, desde una mirada



actual, sus imágenes parecerían estar filtradas por ese manto grisáceo común a las imágenes de archivo, cuando en verdad este trabajo de Guzmán y su equipo, es característico de todo lo contrario al placer anticuario (30) por el uso de archivos, ya que se enmarca dentro de la tendencia cinematográfica conocida como *cine directo*, es decir aquel registro siempre *in situ* que hace la cámara como cuerpo vivo en el presente de los hechos, en total lejanía con la comodidad historiográfica del “archivo” sobre la mesa de montaje. La Memoria popular por tanto, no se establece en la documentación melancólica de imágenes que no volverán, sino al contrario, en lo que ellas misma son capaces de visibilizar en su propia potencialidad y apertura semántica del tiempo.

Solo una estética de lo abierto, pareciera poder dar cuenta de aquella presencia “no representativa”, digamos honesta e ininterrumpida, de un sujeto social concreto ajeno a los lindes temporales de la historia y de los discursos. *El poder popular* establece ese corrimiento, ya que reclama un lugar más allá del proceso, o más bien visibiliza el proceso mayor que corre de modo subterráneo bajo la superficie de una historia institucional y repetitiva y que por tanto no se encapsula en la suerte acaecida entre los años 1970 y 1973. Hablo de un relato en donde los rostros y los *planos secuencias* no solo aparecen como recursos estilísticos de un *cine directo* que atestigua un devenir histórico concreto, sino que también abren posibilidades no narrativas y anacrónicas que viven ocultas tras la sobreexposición de los discursos y retóricas de un momento determinado. Esta peculiaridad se reafirma cada vez que la cámara de Müller está “atenta a distraerse” (valga la paradoja) en los detalles no protagónicos del cuadro, escucha a los obreros en sus alocuciones de intenciones ideológicas, los muestra y les otorga rostro, al mismo tiempo que se detiene en los aspectos secundarios y micros, como si estos fueran esenciales –y es que en verdad lo son- pues son los que logran abrir las posibilidades de sentido. Así los rostros son otros rostros, el del compañero que escucha distraído, las manos que guardan nerviosismo, los

gestos corporales, el estupor, la perplejidad y la emoción de quienes pensaron tener toda la historia en sus propias manos al alcance de su propia voluntad y que lo hacían en nombre propio, de sus abuelos e hijos. Por otra parte, dentro del plano de los discursos, es decir de lo que dicen y afirman los mismos trabajadores y pobladores, no existe una similitud discursiva con las narraciones más eruditas de los representantes políticos o los funcionarios de la Unidad Popular que protagonizan las partes anteriores de la obra. En general *El poder popular* se constituye en sí como el fresco de una historia no escrita y no finalizada, un lugar en donde el concepto mismo de revolución se acerca a un entendimiento encarnado, más corporal que teórico, dando cuenta de un proceso mayor al que se documenta y que tiene que ver con un lugar situado sobre el cuerpo memorioso de los oprimidos (varias veces a lo largo del relato, se hace mención al recuerdo vivo y ancestral de la explotación sufrida) sin ningún atisbo de lamentación piadosa, sino como justificación vibrante de su acción presente y como futuro necesario y urgente. La revolución en este sentido se establece desde una memoria corporal que se hace monumento: *“un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: El sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada ¿resultaría acaso todo en vano porque el sufrimiento es eterno, y porque las revoluciones no sobreviven a su victoria? Pero el éxito de una revolución solo reside en la revolución misma, precisamente en las vibraciones, los abrazos, las aperturas que dio a los hombres en el momento en que se llevo a cabo y que componen en si un monumento siempre en devenir, como esos túmulos a los que cada nuevo viajero añade una piedra. La victoria de una revolución es inmanente, y consiste en los nuevos lazos que instaure entre los hombres, aun cuando estos no duren más que su materia en fusión y muy pronto den paso a la división, a la traición”* (31). La Memoria por tanto no está determinada por imágenes del pasado sino por el carácter anacrónico de éstas, por la creación de un nuevo

espacio temporal que posea la particularidad de abrir la narración hacia territorios aún no sellados de significación y donde lo imaginable y lo posible habitan en la suspensión de la abertura narrativa de la obra, es allí donde se condensa la poética de esta tercera parte, su desplazamiento por tanto no es solo con respecto a la discusión institucionalista, que hemos caracterizado anteriormente, sino que fundamentalmente sobre la falacia de una linealidad cronológica que sella vencimientos. La temporalidad en *El poder popular* es la de una historia aún en espera. Ese “aún” opera en una cierta resistencia con respecto a la tragedia y en la apuesta superadora por lo venidero: “*nos vamos caminando compañero, nos vamos viendo compañero...*”

La nueva temporalidad señalada se condensa en la poética de imágenes no narrativas, es decir, aquellas que no ilustran lo dicho por los entrevistados y que casi no sufren interrupción por parte del narrador y que apelan fundamentalmente a la figura de un camino por recorrer. Nelly Richard haciendo referencia en general al conjunto documental nos dice “*lo ejemplar de la Batalla de Chile radica en su aproximación materialista a la cuestión de la temporalidad (...) invirtiendo la línea de tiempo entre los momentos de prefiguración y de la retrospectión para que lo que no fue llegue nuevamente a concebirse como posible, en espera de...*”(32) Esta “espera de” solo puede estar alojada sobre un cuerpo material que lleva a cabo la acción de la espera. Por esto mismo es diferente de la esperanza que puede alojarse en cuerpos no determinados. La espera proyecta desde un presente activo la realidad de un futuro venidero y no su ilusión (como lo hace la esperanza). El cuerpo material de la espera determina la aparición del sujeto fundamental del proceso revolucionario: el pueblo.

El campo popular se establece como el lugar de proliferación de lo micro, de las memorias y las esperas frente a la estructura macro de los grandes discursos que sustentan las estructuras formales del poder, mediante limitaciones limpias -por tanto inexactas- entre los

dos grandes entendidos de revolución que hemos revisado, la del *gradualismo* y del *rupturismo*. Frente a las definiciones teóricas que solo encuentran su genealogía dentro de una retórica universalista rastreable en comunicados declaraciones de principios o manifiestos (33). El campo de lo popular ofrece documentos más fragmentarios y subjetivos con respecto a una temporalidad distinta y de mayor densidad. Es a través de la realidad de un cuerpo material concreto, el del pueblo chileno, el de sus clases bajas, que la *espera* aparece como reverso temporal de la misma *memoria*. *El poder popular* documenta los humores del único cuerpo capaz de hacer real la posibilidad revolucionaria, por eso decide instalarse allí, en el registro de voces y no de palabras, en la genuina voluntad de sus protagonistas, en su decisión consciente y pragmática frente a cada contingencia. Hay algo que se hace patente en la película analizada, algo que sobrepasa el convencimiento ideológico e incluso la historia de los cuerpos individuales, algo que además de sobrepasarlos temporalmente se establece en una densidad compartida donde la *espera*, como la *memoria*, pueden hacer diluir la estrechez del tiempo presente abriendo el abismo donde todos los tiempos se fusionan ¿No es acaso sobre este territorio fundamentalmente anacrónico e inactual en donde se abre paso la realidad y lo venidero? ¿No es acaso sobre este territorio urdido de memorias y esperas donde la historia se *historiza*, donde las continuidades se disuelven y donde la revolución se hace nuevamente posible?

### ***La batalla por el presente. Nostalgia de la luz, 2010***

#### ***a) Actualidad versus contemporaneidad***

En primera instancia el documental en su conjunto parece posicionarse por fuera de la temporalidad inmediata que define “la actualidad”, concretamente el Chile cercano al año de la producción cinematográfica, es decir el año 2010. Así, si bien no se trata de un filme de

época tampoco se debate en la urgencia de una “agenda” política o informativa; más bien parece adentrarse en un territorio abierto y en apariencia despolitizado, ajeno a las dinámicas de la urbanidad, la técnica y el capitalismo global que cifra hegemonicamente lo que debemos entender como “actualidad” (34). Así, la película desde el vamos ocupa un tiempo en apariencia, extra-nacional, extra-societal, e incluso extra-neoliberal, un espacio que se establece como in-actual, anacrónico y que define otra posibilidad de entender el tiempo presente. Lo llamativo es que tampoco su “toma de partido” tiene que ver con la visibilización de ciertas “temporalidades subalternas” como podría ser la de los ritmos rurales, provincianos o sub-urbanos que *aún* conforman los distintos tiempos del vivir popular y que se encuentran ferozmente invisibilizados por la casi totalidad de las representaciones mediáticas y culturales que imponen una idea única de actualidad. Esta hegemonía hecha “sentido común” por la labor de los *mass media* no solo logra imponer su propio tiempo como signo de “lo actual” sino que al mismo tiempo condena a una suerte de desfase, de “des-actualización” eterna a los otros tiempos que con ella conviven. La dinámica capitalista, urbana y tecnicista del Neoliberalismo, si bien se vincula directamente a la vieja idea de modernidad y progreso del siglo XIX y XX, ahora apuesta a naturalizarse como “actualidad eterna”, es decir, sin puentes históricos, ni hacia los hechos del pasado que determinan su existencia, ni hacia los otros tiempos que disputan el presente de su hegemonía. Esta ideología del tiempo, se proyecta en formas demagógicas muy reconocibles en el escenario latinoamericano: la del “desarrollo” o la del “futuro” principalmente. Así las urgencias críticas de vastos sectores de la sociedad civil serán señaladas como reivindicaciones que intentan volver sobre lo ya acaecido, sufriendo siempre un señalamiento como imágenes o “fantasmas” de un pasado retrogrado. A esta ideología del tiempo, que intenta perpetuar y legitimar el accionar del Neoliberalismo sobre la sociedad chilena, es lo que acá denomino como “Chile Actual” (35).

Hablamos por tanto de una actualidad atomizada, *des-historizada*, que no establece continuidades con otros tiempos. Este dejar a un lado a la Historia, no solo sigue el hilo de un pensamiento posmoderno *ad-hoc* a la globalización planetaria del Neoliberalismo, posee para cada territorio distintas especificidades. Así, para la escena política chilena nace de la urgencia de imponer una “política de olvido” principalmente hacia dos momentos determinantes de la contemporaneidad y que son el telón de fondo para la reformulación del Estado y toda la sociedad chilena, en lo que Gabriel Salazar hará en llamar el “*modelo neoliberal más extremista de la tierra*” (36), por un lado, el tiempo inmediatamente anterior a la imposición de este modelo en Chile, es decir, el tiempo del intento revolucionario encabezado por S. Allende y por otro lado, el tiempo contingente a la misma imposición de facto del Neoliberalismo: la dictadura militar de A. Pinochet. Ambos tiempos resultan incómodos para el Chile Actual (“que mira al futuro”), por numerosas razones, primero porque dan cuenta de la ruinas sobre las que se yergue esa actualidad (la posibilidad otrora de una organización distinta de la sociedad, así como la necesidad política del genocidio para poder relevarla) y porque de paso, dichas ruinas, deslegitiman la idea de neutralidad o naturalización de una actualidad puramente positiva, técnica y libremente aceptada. Dan cuenta, parafraseando al mismo documental, de una cierta “*falla de origen*” (37) del tiempo presente; de aquel momento que con poética precisión nos señalara Walter Benjamin: en que el “ángel del progreso” vuelve su vista hacia atrás, contemplando aterrorizado las ruinas que se acumulan tras sus alas y que definen la historicidad de su ciega promesa (38). El temor del Chile Actual es siempre uno y el mismo: hacerse contemporáneo a otros tiempos, es decir, quedar empantanado en un escenario horizontal de disputa que prefigure nuevamente la emergencia de otras realidades posibles. En otras palabras: *historizarse* nuevamente, hacerse susceptible al cambio, condenarse a las ruinas de lo “real”.

Así el Chile Actual está obligado a señalar con juicio inquisidor y menosprecio, tanto a los acontecimientos de hace pocas décadas como a quienes padecen sus consecuencias en este mismo presente. La experiencia de la Unidad Popular o de la dictadura militar están condenadas a ser “imágenes del pasado” aunque definan de modo flagrante gran parte de nuestra vida social, cultural y política. Otro tanto ocurre para los tiempos subalternos que habitan en el presente (el tiempo de los adultos mayores, el de la ruralidad o el de las culturas subalternas) que en cuanto imágenes del *sub-desarrollo* comparecen hoy como *no-actualizados*, es decir, puestos en contradicción directa con la promesa demagógica del progreso que legitima al “Chile Actual”. Hay en este sentido una idéntica “política de olvido” con respecto a todos los tiempos que comparecen en el espacio de la contemporaneidad chilena, tantos los marcados por una *inactualidad diacrónica* (surgir de un pasado cronológico) como los señalados por una *inactualidad espacial* (los que están des-actualizados).

### ***b) Conmemoración y fetiche***

Frente a este escenario de temporalidades en disputa, El Chile Actual (la hegemonía sobre la idea de actualidad) puede relacionarse con el pasado más reciente bajo dos tipos de narraciones negacionistas o *anti-contemporáneas*. Me refiero a las formas de la *conmemoración* y del *fetiche*.

b.1) Conmemoración, son las formas usuales con que la política post dictatorial intenta narrativizar al genocidio mediante una memoria oficial que otrora intentara señalarse en continuidad a una retórica de la “reconciliación nacional” y que hoy por hoy solo se proyecta en la ritualización de prácticas conmemorativas, sustentadas en la formalidad de lo “políticamente correcto” así como conformarse en correlatos de retóricas importadas desde Europa, particularmente los que definen una Memoria post-Holocausto. Podemos decir a

grandes rasgos que en la conmemoración, hay una cristalización y en consecuencia una *des-historización* del pasado reciente en la imagen paradigmática y expiatoria de la Víctima, como una entidad abstracta y a-política (sin la contextualización personal ni colectiva hacia su militancia o hacia la actividad que le otorga efectivamente su identidad histórica y humana). Encapsulando la historia en la retórica de un pasado institucionalizado, literalmente hecho museo, placa o recordatorio.

b.2) Sobre las formas del fetiche me permito un ejemplo cinematográfico esclarecedor. Es lo que ocurre con el film “No” de Pablo Larraín, aquí, la historia narrada es la campaña publicitaria para el plebiscito de 1988 que marca –según el discurso oficial- el fin de la “dictadura” y el comienzo de la “democracia”. El “gesto” de esta película, es narrar la historia en base a imágenes filmada en el año 2011 pero con la técnica *Beta-cam* del año 1988 y así intentar hacer un relato “de época”. Acá entonces, estamos ante un entendimiento del pasado que no puede irrumpir como presencia en la disputa política por el tiempo presente, ya que se manifiesta como imagen fetichizada por un presente ya establecido y no discutido. Hay por tanto, una mirada hacia el pasado, que es críticamente impotente al mismo tiempo cuando cree ser estéticamente irruptora, ya que se entrapa a muy poco andar con la superficie técnica de la imagen, choca con el *esteticismo* de la textura, sin poder adentrarse en las potencialidades poéticas de la imagen. A decir de Benjamin, la imagen es entendida desde su “valor exhibitivo” y no desde su “valor cultural”. Por esto, en dicha apuesta cinematográfica la posibilidad de la memoria queda clausurada, por una narrativa “retro” que sella la “inactualidad” de ese pasado y al mismo tiempo mantiene incólume -sin grietas- la actualidad soberana del Chile Actual. No hay acá ninguna posibilidad para las memorias, solo para narraciones ya transitadas del pasado. Como no hay ninguna apuesta por un señalamiento *anacrónico* del presente, la imagen rápidamente deviene en “ornamento narrativo”. La fetichización del pasado lo que hace es ocultar el proceso de constitución de



ese pasado, es decir, olvida su espesura política e histórica (su *anacronismo*) en el tiempo presente y se instala en un *revival* que la homogeniza dentro de una narrativa general de la moda y la espectacularización, una suerte de fiesta de disfraces, donde comparecen pasados mudos y domesticados a las lógicas que perpetúan el dominio de una actualidad hegemónica.

Aquí y allá hablamos de la imposibilidad de crear nuevos espacios para el pensamiento crítico, ni en la representación política de una remembranza ritualizada ni en la de un pasado hecho “lugar común” por la fetichización. En ambos casos asistimos a una lógica lineal proyectada siempre desde la normatividad del tiempo presente. Por esto, la batalla por el tiempo se debate en la necesidad de fundar una espacialidad anacrónica que defina la encarnadura del Chile contemporáneo como una sumatoria en conflicto de varios presentes que convergen en una misma *con-temporaneidad*. Esa temporalidad es la de la memoria, es eso lo que se evidencia en *Nostalgia de la Luz*, la distancia que establece la imagen postica documental hacia cualquier narrativización del tiempo.

### ***c) Fragmentación intensiva de la imagen y memoria política***

El pasado, como categoría general, se presenta en la película en una condición dinámica, en la vastedad e intensidad de los encuadres y en el paso de un tiempo contemplativo y no narrativo. Dicha apuesta solo es posible de ser aprehendida por el espectador mediante una construcción disruptiva de las formas clásicas de la narración, así la construcción del espacio en *Nostalgia de la Luz* juega un papel clave en la misma construcción de su temporalidad. Serán las imágenes fragmentadas en la película, imágenes que más que señalarse como planos detalles, se predisponen como entidades autónomas, detalles de nada - imágenes que nos miran-, a veces pueden ser piedras y otras veces planetas, cráteres lunares o sedimentos óseos. Hay un constante uso del *oxímoron* visual (imágenes paradójales que pueden ser pequeñas e inmensas al mismo tiempo y que nos interpelan como espectadores a a

una aprehensión metafórica de las mismas) No existe construcción espacial en términos orientativos, nunca sabemos en qué lugar está cada cosa, el montaje determina el tiempo contemplativo de los planos y no su regularidad hacia la construcción de un espacio verosímil. Así el plano cerrado convive con el gran plano general en la similitud plástica de su forma y no en la asimilación narrativa hacia un tiempo o un espacio determinado. La temporalidad está situada como una vastedad espacial, como un desierto transparente que aloja infinitas historias en distintas capas de memoria. El cineasta pareciera referir a esta característica de modo explícito cuando señala que el desierto *“nos permite “leer”, en este gran libro de la memoria, hoja por hoja...”* y Nelly Richard parece querer interpretarlo: *“La referencia al libro retiene la metáfora del volumen histórico en el que se depositan sentidos ordenadas para consultas futuras. Pero el orden previsto de estos sentidos se ve necesariamente alterado cuando relatos y narraciones ponen en marcha formas inéditas de recombinar tiempos y secuencias (...) El presente pasa entonces a ser el nudo disyuntivo que lleva el recuerdo a no conformarse con una mera vuelta al pasado –la simple regresión contemplativa al nicho del ayer- , sino en un ir y venir por los recovecos de una memoria que no se detienen en puntos fijos, que transita por una multi-direccionalidad crítica de alternativas no concertadas y bifurcantes”* (39). El tiempo de la memoria entonces deviene en espacio político, en donde las narraciones temporales se funden en la escena múltiple de lo inactual, en una suma de olvidos y recuerdos, haciendo estallar las narrativas del tiempo en la vastedad del espacio. De este modo, todo vuelve al plano espacial, al “espacio de la experiencia” y en ese sentido el Desierto de Atacama, y el cosmos también, vuelve a servir de plano *anacrónico* para la *posibilidad* de las memorias. La vastedad espacial parece configurar un correlato indisociable a su propia vastedad temporal y así vuelve a cobrar fuerza la frase que el propio autor enuncia: *“está lleno (el espacio) de historia (de tiempo)”*.

Por esto su resonancia es a la luz del presente, como las estrellas que fulguran en nuestra actualidad con luces de pasados infinitamente remotos. Así el pasado acontece como presencia, en cuanto hiere la *diacronía sobre la que se instala la ilusión de actualidad de un tiempo hegemónico*. Ya que la memoria no es una narración o un “recuerdo” del pasado, es más bien el estallido de ese pasado sobre la superficie del presente, la experiencia de la memoria entonces es siempre una experiencia actual, *“Ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al “espacio de la experiencia” en el presente. El recuerdo del pasado está incorporado pero de manera dinámica (...). Multiplicidad de tiempos, multiplicidad de sentidos y la constante transformación y cambio en actores y procesos históricos, estas son algunas de las dimensiones de la complejidad”* (40). Su irrupción, por tanto, se manifiesta siempre sobre un presente, como acontecimiento intempestivo (in-actual, nunca conmemorativo, ni reivindicativo). Y de nuevo Benjamin: *“la imagen verdadera del pasado pasa fugazmente. Solo el pasado puede ser retenido como imagen que fulgura, sin volver a ser vista jamás, en el instante de su cognoscibilidad”* (41). El presente en Nostalgia de la Luz acontece por tanto como espacio de la experiencia más que como marco temporal de una narración, porque no intenta “recordar” ni “conmemorar”, sino que pensar, estéticamente, en la experiencia misma de la memoria, en esa tensión que prologa siempre a su emergencia, en esa tensión previa a su fulgor.

Sin embargo dicha reflexión estética a pesar de señalarse sobre cuerpos específicos jamás es entendida desde la subjetivación o la individualidad que definen las apuestas de un cine neoliberal (42). Por esos las imágenes de la vastedad tienden a establecer un marco universal de la experiencia, es la memoria qué habita tanto en el autor de la obra, en los familiares de las víctimas, en el astrónomo, el arqueólogo, la masajista, en definitiva en el propio cuerpo social. El documental jamás se encierra en las experiencias subjetivas de la memoria como retóricas individualistas sin nervadura social, sin entidad política. Desde la

espesura temporal del desierto hasta la realidad siempre calcárea que comparten las estrellas con nuestros huesos, las imágenes se disparan a lo que vive mas allá de lo que la imagen muestra, a esa “otra parte” referenciada y en fuga. Ese afuera es quizás algo cercano, o más bien anterior, a la noción de “marco social” que posibilita la memoria según Jelin, es decir, el señalamiento de un espacio social desde el cual se posibilita el surgimiento incluso de la memoria que se cree individual *“Nunca estamos solos, uno no recuerda solo, sino con la ayuda de los recuerdos de otros y los códigos culturales compartidos”* (43) dicha espacialidad compartida, marca el espacio anacrónico que nos permite situarnos en un lugar en el mundo humano y en la comunidad de los vivos. El lugar crítico de la memoria entonces, parece ser solo el de su posibilidad, ya que en esa tensión que prologa su emergencia están contenidos todos los tiempos en espera de un presente, y dicho presente no es otro que el de la acción política conjunta. Ese es el único peligro que conlleva la memoria por fuera de su encausamiento narrativo institucional o de su ocultamiento fetichizado, la feroz amenaza de consagrarse como patrimonio de una identidad histórica nuevamente capaz de disputar la toma del presente, para así volver a definir la realidad de lo actual y de los tiempos venideros.

Esta es la relación que la imagen debe fragmentar intensivamente o transparentar anacrónicamente para darle lugar. Entonces sí logran irrumpir como una identidad social que se derrama generosa sobre lo ausente, actualizando las luchas y luces más lejanas, *“la memoria de una sociedad se extiende hasta donde puede, es decir hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta (...) en todo caso, dado que la memoria de una sociedad se debilita lentamente, sobre los bordes que marcan sus límites (...) es difícil saber en qué momento un recuerdo colectivo ha desaparecido y si ha salido definitivamente de la conciencia del grupo, precisamente porque basta con que se conserve en una parte limitada del cuerpo social para que podamos volver a encontrarlo”* (44). Halbwachs marca la “continuidad” espacial de la memoria sobre los tiempos como su espacialidad sobre el cuerpo

social, que a veces se despliega en la “conciencia del grupo” y otras veces se resguarda “en una parte limitada” del mismo (a veces es aventada al “viento revolucionario” del cosmos y otras veces se guarda en el bolsillo más pequeño del recuerdo). *Nostalgia de la luz* transparenta la conciencia de que la memoria es la posibilidad de no olvido de los olvidados en cuanto son ellos nuestra identidad social a través de los tiempos. Nuestra actualidad. Hemos sido y somos la memoria de nuestros huesos incluso de los más ausentes, lejanos o destrozados. Y es que la posibilidad de emergencia de una memoria imposible sea quizás sólo el señalamiento de ese suspenso imborrable e íntimamente compartido.

## CONCLUSION

*Nostalgia de la Luz*, se configura así, como una apuesta cinematográfica –poética, digamos por fin- que hacen memoria y reflexionan sobre la misma y sus mecanismos. Esa es su referencialidad. No son ni los hechos ni las secuelas de una historia trágica como podría suponerse a primera vista. Por demás no puede haber para tamaña espesura de anhelos y al mismo tiempo de horror y paroxismo, imágenes con alguna intención objetiva o comunicativa capaz de enarbolarse en un confinamiento discursivo condenado a priori a un desenlace banal. Por esta razón es que tanto *El poder popular* como *Nostalgia de la luz* son propiamente documentales políticos, ya que no están atentos a ser un fiel complemento de un informe histórico (un reportaje, un informe periodístico o militante), basado en fechas y reportes. Su compromiso artístico y político, no es nunca hacia una verdad estática con pretensiones de universalidad, capaz de ser verbalizada por fuera del texto cinematográfico; por el contrario, es su *poética* cinematográfica, (la de su inmanencia de imágenes y tiempos) la que le confiere un rasgo de certeza a esa espesura de afecciones y memorias que golpea con insistencia desde afuera para reclamar su lugar en el presente. Son en sus imágenes

liberadas y re-ferenciadas donde lo real y la memoria encuentran un lugar nuevamente posible, un momento, una posibilidad de emergencia. Ambos documentales crean pensamiento; no por que contengan recuerdos del pasado o porque conlleven opiniones filmadas, es la propia experiencia sensible de su proyección, la que hace memoria y produce pensamiento en el mismo acto de su visualización, en este mismo presente.

A veces, no hay espacio ni para un plano ni para una secuencia, ni para una intriga ni ninguna clase de información administrada cuando nos enfrentamos a esa espesura real de memorias heridas, removidas y sumergidas -una y otra vez- por una masa de amnesia que se retuerce en el infinito gesto de su perversión. Nada narrativo, nada ornamental, puede habitar en ese lugar de ansias y anhelos colectivos (*El poder popular*) ni en la impunidad e impudicia del horror dictatorial (*Nostalgia de la luz*), pues ese “real” no es traducible a la verbalización lineal de ningún relato, es un lugar de desmaterialización, de desintegración de cualquier posibilidad del lenguaje y es precisamente ahí, donde la imagen posee un rol primordial para el pensamiento de nuestro presente. Nada existe que pueda dar cuenta de aquello, sin embargo se hace urgente no olvidar su presencia. Así, cada imagen, cualquier fotograma o sonido que se referencie en ese trauma, es solo el vestigio de un afuera en fuga. Toda imagen de ese lugar es una presente que nos mira. Ese es el gesto de su política.

*Ricardo Soto Uribe, 2017*

## NOTAS

- 1) Tomo el termino de Raúl Ruiz en *Poética del Cine 2*, Cap., *Imago*, en *Poéticas del Cine*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2014.
- 2) *Ibídem*
- 3) Denominación de uno de los hermanos Lumière al cinematógrafo. Ver: J. Aumont, A Bergala, M. Marie y M. Vernet, Cap. 3 *Cine y Narración* en *Estética del Cine*, Paidós, Buenos Aires 2011, pág. 91
- 4) *Ibídem*
- 5) Ver: Noel Burch, *El Tragaluz del infinito*
- 6) Ruiz, Raúl, *Poética del Cine 2* en *Poéticas del Cine*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile 2014, pág. 162.
- 7) *Ibídem*, pág. 161
- 8) Ver: Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes*, A. Hidalgo, Buenos Aires 2015.
- 9) Ver: Jaques Rancière, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2008
- 10) Ver: Walter Benjamin, *la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, *Estética y Política*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- 11) *Ibídem*, pág. 159
- 12) Ver: Jean Louis Comolli, *Cine contra espectáculo*, Manantial, buenos Aires, 2009
- 13) Ver Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*, Ed. Prometeo, Buenos Aires, 2014.
- 14) Ver entrevista de Cecilia Ricciarelli, en *El Cine Documental según Patricio Guzmán*, allí el cineasta afirma “tengo que confesarte que aparte de mis películas no hago ninguna otra cosa concreta que tenga que ver con la política. Solamente intervengo, si puedo decir esto, solo con mis películas”.

- 15) Resulta no casual –aunque lo fue para el desarrollo de este ensayo- que el propio libro del realizador editado en 2014 por FIDOCS (Festival Internacional de Documentales de Santiago) lleve por título: “*Filmar lo que no se ve*”.
- 16) Tomás Moulian, *Chile actual, anatomía de un mito*, ed. Lom, Santiago de Chile, 2002; pág. 161.
- 17) Es importante señalar, que gran parte del material de esta tercera parte, se trata de la filmación reeditada de un documental previo, llamado precisamente “La Respuesta de Octubre” y que seguía una linealidad en la planificación con otro documental anterior de Patricio Guzmán “El primer año” en donde obviamente se hacía un recuento del proceso revolucionario durante los años 1970 y 1971
- 18) Podemos especialmente los abiertamente políticos, como los producidos por *Chilefilms* por esos años que sirven de modo propagandístico de las políticas impartidas desde el ejecutivo señalar de modo general las obras producidas en la tercera etapa del cine experimental de la universidad de Chile, para esto ver: Claudio Salinas, Hans Stange Marcus, *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile*, Uqbar, Santiago de Chile, 2008.
- 19) Ruiz.....
- 20) Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama, Barcelona, 2013
- 21) Joan Garcés, *Allende y la experiencia chilena*, Ed Siglo XXI, Madrid; 2013, pág. 17
- 22) Ver Julio Pinto, *Hacer la Revolución en Chile en Cuando hicimos historia, experiencias de la unidad popular*, Santiago, 2005. que a su vez toma los términos de Luis Corvalán Marquéz, *los partidos políticos y el golpe del 11 de septiembre*, Santiago, CESOC, 2000.
- 23) Ver Joan Garcés, *Allende y la experiencia chilena*, Ed. Siglo XXI, Madrid; 2013.



- 24) Ver Pablo Garrido, *la contribución teórica de la unidad popular* en revista [www.izquierdas.cl](http://www.izquierdas.cl) N° 21, 2014 ISSN 0718-5049.
- 25) Con respecto a esta situación, y en general a la “rotación de los tres tercios” que caracteriza el sistema partidista chileno y la dinámica electoral durante buena parte del siglo XX. Ver. Julio Pinto y Gabriel Salazar, *Estado, legitimidad y ciudadanía* en Historia Contemporánea de Chile, ed. Lom, Santiago de Chile, 2002.
- 26) Tomás Moulian, *Chile actual, anatomía de un mito*, ed. Lom, Santiago de Chile, 2002
- 27) Reinhardt Koselleck, *Historia de los conceptos y conceptos de historia*
- 28) Ver Julio Pinto y Gabriel Salazar, *Estado, legitimidad y ciudadanía* en Historia Contemporánea de Chile, ed. Lom, Santiago de Chile, 2002.
- 29) Didi- Huberman
- 30) F. Nietzsche Segunda consideración intempestiva
- 31) Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama, Barcelona, 2013, pág. 178-179
- 32) Nelly Richard, *Critica de la memoria*, Ed. Universidad diego portales, Santiago de chile, 2010, pág. 141
- 33) En este sentido no es casual que los textos revisados para rastrear el concepto de revolución basen su investigación de modo casi exclusivos en documentos de discursos y declaraciones, así el ensayo de Pinto “hacer la revolución en chile” se documenta en base a las editoriales de los diarios emblemáticos de la “izquierda histórica” (el Siglo, que referencia el pensamiento del PC y Punto final más cercano a la línea del MIR) así como en compilaciones de discursos y programas. Del mismo modo Pablo Garrido sustenta su trabajo (*la contribución teórica de la unidad*

*popular*) en las actas de los congresos partidarios como en las declaraciones de los dirigentes políticos.

- 34) En este sentido, es paradigmática otra puesta cinematográfica chilena del año anterior, *Huacho* de Alejandro Fernández, en donde la representación de estos tiempos subalternos logran visibilizar el campo político en que los distintos tiempos se debaten. En el filme de Fernández se da viva cuenta del ritmo de cada integrante de una familia que debate su pobreza en un “entre lugar” fronterizo entre urbanidad y ruralidad, y a su vez en los distintos tiempos etarios frente a la hegemonía de un “Chile actual” que marca una esquizofrenia micropolítica sobre la subjetividad de cada integrante de dicha familia.
- 35) Tomo el término de ahora en más para caracterizar al tipo de hegemonía ejercida sobre el tiempo del presente. Obviamente referenciado al análisis hecho por Tomás Moulian en su popular “Chile actual anatomía de un mito” (1997), por tanto englobo en el término a las dinámicas propias de una sociedad que fue cuerpo o “libra de carne” para una *revolución capitalista* y a la suma y multiplicidad de manifestaciones de distintos *gato-pardismos* y retóricas generadas en ese proceso de consenso y afianzamiento de una actualidad post-dictatorial. Por otro lado, entiendo precisamente el Chile de hoy bajo una esfera compartida con la que analizaba Moulian para el año 1997, más allá de que las movilizaciones estudiantiles de 2011 se conjuguen en un escenario de descredito de la elite chilena frente a una ciudadanía forzada a la politización en cuanto asfixiada tras tres décadas de sometimiento a una de las formas más ortodoxas de neoliberalismo en el planeta, administrada por una misma clase política que hoy aparece indiferenciada ideológicamente entre sí por su indisociabilidad con el poder económico, principalmente financiero, y que a su vez aparece sustentada por una Clase Política Militar (ver Gabriel Salazar y Julio Pinto

en *Historia contemporánea de Chile*, Vol. I, *Estado, legitimidad, ciudadanía*) que no ha sufrido auténtico escarmiento de la institucionalidad por su tarea genocida bajo la dictadura de Pinochet. La crisis de esta forma de “actualidad” está sin duda en algún proceso, pero es difícil precisar el primer tiempo de la misma, probablemente el mismo libro de Moulian sea arqueología de dicho camino, ojala así fuere y con la mayor prontitud podamos señalarlo como tal. Por tanto, más allá de que este momento urgente sea la antesala de un tiempo superador (por distanciamiento o por transformación) del neoliberalismo chileno, se enmarca aún bajo la hegemonía de un mismo tiempo presente, las lógicas de esa hegemonía, más allá del particular momento de su desarrollo, es lo que entiendo como “Chile Actual”.

36) Gabriel Salazar, *En el nombre del Poder Popular constituyente*, ed. Lom, Santiago de Chile, 2011, pág. 7.

37) Tomo el término en base a lo que señala la última entrevistada en el documental

38) Ver: Walter Benjamin, *Sobre el Concepto de Historia* (tesis IX) en *Estética y Política*, Ed. Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009, pág. 146

39) Nelly Richard, *Roturas, enlaces y discontinuidades* en *Fracturas de la memoria*, Arte y pensamiento crítico, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2013, pág. 128

40) Jelin, Elizabeth, *Los Trabajos de la Memoria*, Siglo XXI editores 2002, pág. 13

41) Walter Benjamin, *Sobre el Concepto de Historia* (tesis V) en *Estética y Política*, Ed. Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009, pág. 141.

42) Roberto Trejo, *Cine Neoliberal*

43) Jelin intenta avanzar sobre la definición de “cadre” en Maurice Halbwachs que estaría determinado por la pertenencia del sujeto a una familia, una tradición, una religión, una clase social, etc., es decir, los factores que operan, determinan y permiten la narrativización de la memoria, su puesta en lenguaje. La autora además

entiende el concepto como el lugar donde se ubica cualquier posibilidad de memoria, tanto individual como colectiva y entendiendo la individual como colectiva por

definición. Ver: Elizabeth Jelin, *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?*

En Los Trabajos de la Memoria, Siglo XXI editores 2002, pág. 21.

44) Maurice Halbwachs, *La Memoria Colectiva*, Miño y Dávila ed., Buenos Aires, 2011, pág. 132.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Bergala, Marie y Vernet, *Estética del Cine*, Paidós, Buenos Aires 2011.
- Benjamin, Walter, *Estética y Política*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- Burch, Noel, *El Tragaluz del infinito*
- Comolli, Jean Louis, *Cine contra espectáculo*, Manantial, buenos Aires, 2009
- Deleuze, Guilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama, Barcelona, 2013
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el Tiempo*, ed. Hidalgo, Buenos Aires, 2006
- Garrido, Pablo *la contribución teórica de la unidad popular* en revista [www.izquierdas.cl](http://www.izquierdas.cl) N° 21, 2014 ISSN 0718-5049.
- Garcés, Joan, *Allende y la experiencia chilena*, Ed. Siglo XXI, Madrid; 2013.
- Halbwachs, Maurice, *La Memoria Colectiva*, Miño y Dávila ed., Buenos Aires, 2011
- Jelin, Elizabeth, *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?* En *Los Trabajos de la Memoria*, Siglo XXI editores 2002
- Koselleck, Reinhardt, *Historia de los conceptos y conceptos de historia*, ISSN 1137.2227
- Mouesca, Jacqueline, *El documental chileno*, Lom, Santiago, 2005
- Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos, *Los “mil días”*, en *Breve Historia del Cine chileno*
- Moulían Tomás, *Chile Actual, anatomía de un mito*, Lom, 2002.
- Nietzsche, Friedrich, *Segunda consideración intempestiva*
- Pinto, Julio, *Hacer la Revolución en Chile* en *Cuando hicimos historia, experiencias de la Unidad Popular*, Santiago, 2005

- Pinto, Julio y Salazar, Gabriel, *Estado, legitimidad y ciudadanía* en Historia Contemporánea de Chile, ed. Lom, Santiago de Chile, 2002.

-Trejo, Roberto, Cine Neoliberal

-Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible*

- Richard, Nelly, *Roturas, enlaces y discontinuidades* en *Fracturas de la memoria, Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2013

*Critica de la memoria*, Ed. Universidad diego portales, Santiago, 2010

- Ruiz, Raúl, *Poética del Cine 2* en *Poéticas del Cine*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile 2014

- Salazar, Gabriel, *Historia contemporánea de Chile. Volumen I. Estado, legitimidad, Ciudadanía*. LOM ediciones, Stgo de Chile, 1999