

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

El aprendizaje del dolor

Autor/es:

Torrell, Josep

Citar como:

Torrell, J. (1998). El aprendizaje del dolor. La madriguera. (10):56-57.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41692>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



El aprendizaje del dolor

Josep Torrell

La primera edición del Festival de Cine Español de Málaga –cuyo equipo de selección de películas ha de competir, por fechas, nada menos que con el de Cannes– deparó algunas sorpresas muy notables en la programación de las secciones paralelas. Cabe destacar aquí la sección “Documental en castellano”, coordinada por Patricio Guzmán, en la que se pudo ver su impresionante largometraje *Chile, la memoria obstinada* (Francia-Canadá-Chile, 1997), y la proyección íntegra de la serie realizada por Basilio Martín Patino para Canal Sur (*Andalucía, un siglo de fascinación*, 1994-1996), un trabajo que por su calado y lucidez debería incluirse en la programación de las televisiones del resto del estado.

En septiembre de 1973, tras el golpe militar del general Augusto Pinochet que derrocó al gobierno democrático del socialista Salvador Allende, el cineasta Patricio Guzmán escondió todo el material que había estado rodando desde la victoria electoral de la Unidad Popular en casas de familiares y amigos, los cuales lo depositarían luego en la embajada sueca. Este material pudo salir así del país por valija diplomática y, debidamente montado, se convirtió en una estremecedora trilogía, montada en el exilio: *La batalla de Chile*¹. Huelga decir que estos documentales nunca se pudieron ver en Chile.

Veinticinco años más tarde, Patricio Guzmán regresa a Chile –al Chile de los años noventa: una sociedad que no quiere saber, en la que se impone el silencio de quienes prefieren olvidar– con una doble intención: mostrar a un público mayoritariamente joven aquella película cuya existencia incluso desconocen, y rodar algunas de las reacciones de sus espectadores. Este rodaje se convierte así en la cuarta entrega de *La batalla de Chile: Chile, la memoria obstinada*; un título elocuente y revelador, porque es una película contra el olvido.

La idea de partir de una película y de localizar a algunos de los que aparecen en ella recuerda la forma de proceder de Hervé Le Roux en *Reprise* (1997). Hay una secuencia en la que el punto de partida es idéntico: Patricio Guzmán muestra una copia en vídeo de *La batalla de Chile* a un gru-

po de militantes que identifica en las imágenes a una compañera suya; Guzmán la localiza y le muestra esas imágenes rodadas más de veinte años antes. Primer plano de ella en la actualidad, a la que una voz fuera de campo pide que diga cuántos familiares suyos están “desaparecidos”. Ella nombra escuetamente cinco o seis nombres y su parentesco: padre, hermanos, compañero... desaparecidos en distintas circunstancias. El plano no puede ser más sencillo, pero esa enumeración produce una falla que inmoviliza al espectador: ¿cómo imaginar esa sucesión escalonada de pérdidas, ese goteo interminable del duelo? La diferencia entre visitar las huelgas obreras de Mayo del 68 y el golpe militar chileno es precisamente ésta: miles de muertos, torturados y desaparecidos. Esta diferencia marcó el tono de una película dotada de una desusada carga emotiva, pero también de una profunda y serena reflexión sobre la memoria.

¿Qué rescatar del olvido? Una experiencia humana. No sólo una batalla política, sino sobre todo una forma de vivir cuya rebeldía trascendía el compromiso militante. El orgullo de los sobrevivientes de la guardia personal de Allende, pero también el acercamiento pormenorizado a una sola víctima, el propio operador de *La batalla de Chile*, el retrato de un joven cuyo apego a la vida y cuyo desinhibido ejercicio de la libertad personal prefiguró, sin mayores distinguos, como “candidato evidente a la desaparición”. Evocación, también, de la ausencia de un amigo: cine en primera persona del singular, ese punto en que cierto cine de no ficción se sitúa en los confines del ensayo; otra forma de trabajar con las emociones: expresar las propias sin forzar las del espectador.

Los protagonistas de *Chile, la memoria obstinada* y sus destinatarios son los mismos. Son los jóvenes que han vivido y se han formado bajo la dictadura. A ellos se dirige esa propuesta de “convertirnos en imágenes vivientes” frente a la sordidez mortífera de una sociedad que se niega a mirarse a sí misma y a su pasado más reciente. Las secuencias culminantes, las más impresionantes en una película cuya densidad emocional hace trabajar de continuo tanto el cerebro como los lagrimales, son, sin lugar a duda, las reacciones de los espectadores jóvenes ante la proyección de *La batalla de Chile*, reacciones que Guzmán agrupa

sabiamente en dos secuencias distintas. La primera, más discreta y situada hacia la mitad de la película, agrupa las reacciones de quienes cínica o ingenuamente se niegan a creer en las imágenes que han visto (que trituran la historia oficial de cómo es el país en que nacieron). Ese bloque termina con una chica que grita “¡Viva Chile!” en pleno ataque de nervios ante la irrupción de una realidad que intenta negar pero intuye verdadera. Le sigue la confesión de una conocida intelectual chilena que reconoce ante la cámara que el 11 de septiembre de 1973 se alegró al conocer la noticia del golpe, pero cuarenta y ocho horas más tarde empezó a avergonzarse de sí misma. La segunda secuencia es la que clausura la película. Aparecen en ella los jóvenes que no ponen en duda la veracidad de lo que han visto. Guzmán filma la desgarradora catarsis de los estudiantes que descubren su historia, que encuentran una inesperada respuesta a la informada pregunta de quiénes son y de dónde vienen. Literalmente, el aprendizaje del dolor: los rostros demudados, la rabia y el llanto, la vergüenza, la desesperación, la mudez atroz de ese adolescente que mira hacia la cámara incapaz de reaccionar.

Con imágenes como esas, *Chile, la memoria obstinada* produce una nueva memoria: memoria futura sobre el presente, sobre el innoble imperio del olvido. Un ejemplo, en el que Guzmán emplea con astucia y brillantez la técnica del montaje en paralelo, es la secuencia del estadio nacional. Guzmán filma el estadio acompañando a uno de los supervivientes que estuvo encerrado ahí. Imágenes en blanco y negro de policías en el estadio en los días del golpe, imágenes en color de policías corriendo a través de esas mismas dependencias. Pese a su brusca alternancia, se va construyendo un hilo narrativo que conduce a un final que no por previsible resulta menos impactante: en 1973 esos policías custodiaban un estadio convertido en campo de exterminio; en 1997, en ese mismo espacio, otros policías como aquéllos visten de nuevo su más siniestra impedimenta antidisturbios... para evitar que unos hinchas enloquecidos salten al campo en una final de fútbol. Desde los tiempos de *La batalla de Chile*, sin embargo, las estrategias del mejor cine de no ficción han cambiado mucho (de la mano de autores como Marcel Ophüls, Chris Marker, o el ya mencionado Hervé Le Roux, cuyo *Reprise* es, sin duda, uno de los títulos importantes de la última década). Patricio Guzmán es perfectamente consciente de esa evolución y no se limita a reconstruir el pasado o a captar lo que ocurre ante su cámara. Guzmán provoca que la realidad se revele, que ocurra algo que no habría ocurrido sin su intervención. Pero a diferencia, por ejemplo, del documentalismo “de tesis” y plano-contraplano de Frederick Wiseman y su



escuela –que presenta como reales situaciones en las que varios de los participantes son miembros del equipo de rodaje, o aceptan interpretar un papel según un guión más o menos preestablecido–, Patricio Guzmán no oculta su artificio, su puesta en escena, sino que al confesar abiertamente lo que tiene de provocación, fija su atención sólo en las reacciones que obtiene. Desde 1973, en Chile nunca se había vuelto a interpretar el himno de la Unidad Popular, “Venceremos” –letra de Claudio Iturra y música de Sergio Ortega, vagamente inspirada en un motivo de “La joven guardia”– hasta el punto que resultaba imposible encontrar la partitura. Guzmán se puso en contacto en París con Sergio Ortega, quien aceptó recomponerla y orquestrarla para banda. Sin la letra, Guzmán hizo interpretar el himno a una banda de músicos jóvenes en una avenida céntrica de Santiago y rodó las reacciones de los transeúntes: gestos francos de simpatía, miradas de soslayo, gestos esquivos... pero quizá el sentido último del cine de no ficción consista precisamente en captar una mirada huidiza, una fugaz expresión de malestar cuando la Historia colectiva aparece de improviso al doblar la esquina, como un fantasma, bajo la forma inmaterial de una vieja melodía ♦

Nota

1. Se trata de *La batalla de Chile, I: La insurrección de la burguesía* (1975); *La batalla de Chile, II: El golpe de estado* (1976); y *La batalla de Chile, III: El poder popular* (1978).