

ARCHIVOS DEL CINE MILITANTE LATINOAMERICANO REVISADOS POR SUS AUTORES

THE ARCHIVES OF THE LATIN AMERICAN MILITANT CINEMA REVIEWED BY THEIR AUTHORS

Resumen

Los abordajes recientes llevados a cabo por Fernando Solanas y Patricio Guzmán de sus propios archivos, realizados en el marco del cine militante, persiguen la posibilidad de hallar allí los puntos ciegos no vistos en el pasado. También exploran su capacidad para convocar el pasado con el fin de inaugurar nuevas lecturas desde la actualidad. En el artículo se indaga la doble búsqueda de estos documentales: encontrar las estrategias de legibilidad que aseguren la recomposición de la historicidad del archivo.

Palabras clave

Archivo, Cine militante, Historia, Memoria.

Mariano Veliz

Universidad de Buenos Aires-Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario de Estudios sobre América Latina

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso y Licenciado en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de las carreras de Letras y Artes de la misma institución. Autor del libro *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo* (Prometeo, Buenos Aires, 2019) y compilador de *Cines latinoamericanos y transición democrática* (Prometeo, Buenos Aires, 2019).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 31/V/2019
Fecha de revisión: 24/VII/2019
Fecha de aceptación: 29/IX/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

The recent approaches made by Fernando Solanas and Patricio Guzmán from their own archives, carried out within the framework of militant cinema, seek the possibility of finding there some blind spots not seen in the past. They also explore their ability to summon the past in order to inaugurate new readings from the present. In this article, we study the double search of this documentaries: find the readability strategies that ensure the recomposition of the historicity of the archive.

Key words

Archive, Cinema, Memory, Militant History.

ARCHIVOS DEL CINE MILITANTE LATINOAMERICANO REVISADOS POR SUS AUTORES

1. INTRODUCCIÓN¹

Las recuperaciones del cine militante latinoamericano de las décadas del sesenta y del setenta operadas tanto en trabajos críticos e historiográficos como en la producción audiovisual contemporánea experimentan una torsión en los dos casos a analizar aquí: tanto en *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) como en *El legado estratégico de Juan Perón* (Fernando Solanas, 2016) sus realizadores se abocan a revisar sus propios documentales de los años setenta (las tres partes de *La batalla de Chile* (1974-1979) y *La revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971), respectivamente) para evaluar su potencialidad para intervenir sobre el presente y el futuro. Sin embargo, ambos llevan adelante trabajos sobre el archivo que parten de diversas premisas y buscan finalidades igualmente divergentes. El estudio de estas intervenciones debe partir del contexto del giro al archivo en el arte conceptualizado por Hal Foster y de los abordajes de Jacques Derrida y de Georges Didi-Huberman acerca de las estrategias de legibilidad del archivo. A su vez, los acercamientos propuestos desde América Latina

para examinar las apropiaciones del arte militante desde la contemporaneidad (como los sostenidos por Suely Rolnik, Andrea Giunta o Nelly Richard) aportan una lectura ineludible para pensar la dimensión histórica, política y cultural de estas revisiones del propio archivo.

77

2. ARCHIVOS DEL CINE MILITANTE

La producción cultural latinoamericana de fines del siglo XX y comienzos del XXI pone en evidencia un interés sostenido por las prácticas poético-políticas realizadas en la región durante las décadas del sesenta y del setenta. En “Furor de archivo”, Suely Rolnik interroga esta atracción por las manifestaciones artísticas que llevaron a cabo una crítica radical del arte como institución y de la estructura política y social. En su argumentación, dado que la irrupción de la violencia institucional encarnada por los golpes de Estado implicó la suspensión de estas prácticas, o su desplazamiento a los lugares de exilio, solo en los procesos de los respectivos retornos democráticos, e incluso en ocasiones algunas décadas más tarde, fue posible la emergencia de dos factores claves que propiciaron la recuperación de aquellas corrientes del arte latinoamericano:

por un lado, la reanudación colectiva de la vida pensante que había sido interrumpida por el trauma²; por otro, la imposición del capitalismo financiero a escala global que rediseñó el mapa social y condujo a la emergencia de nuevas formas de elaborar el vínculo entre arte y política³. En ese contexto histórico fue posible fomentar la reaparición del legado de estas manifestaciones poético-políticas para interrogar su vigencia.

Este rescate, sin embargo, resulta asediado por el riesgo de convertir el arte disruptivo del pasado en una mercancía exhibida en el mercado globalizado. En este sentido, resulta imprescindible explicitar la divergencia entre las formas de circulación que tenían aquellas prácticas y las de ciertas revisiones actuales. Joaquín Barriendos se pregunta al respecto

“¿Hasta qué punto es posible retrotraer el contenido de una obra de arte (la cual consistió precisamente en interferir en el contexto de su época) desde su ‘momento histórico’ hasta el presente y hasta qué punto es deseable disociarlo, al mismo tiempo, de las condiciones que determinan su nuevo emplazamiento?”⁴.

En algunos casos las estrategias originarias de difusión, definidas por la clandestinidad o la ubicación periférica, devienen participantes de los circuitos de exhibición hegemónicos e inscriben aquellas obras en el centro del canon, corriendo el peligro de hacerlas perder su radicalidad política y su carácter anti-institucional. Frente a esta eventualidad, ciertas recuperaciones exploran la posibilidad de encuadrar estas reapropiaciones en nuevos circuitos alternativos, cuestionadores del campo oficial del arte y la política.

En la reemergencia de estas manifestaciones políticas y artísticas se produce un desplazamiento relevante de sus estrategias de lectura del pasado: si en las obras de las décadas del sesenta y del setenta la clave de inteligibilidad de la historia se encontraba en un pasado vinculado con la conquista, la dependencia y los

modelos socioeconómicos implementados por las élites, en la clausura del siglo XX y en los comienzos del XXI el interés se centra en la historia reciente de las mencionadas décadas. Allí se cifra la posibilidad de asignar inteligibilidad a los procesos históricos en América Latina⁵. Por este motivo, las prácticas poético-políticas previas a la serie de golpes de Estado ocurridos en la región se convierten en un repositorio desde el que es posible proponer reescrituras de la historia.

En ese contexto se inscriben las primeras producciones cinematográficas de Fernando Solanas (1936) y Patricio Guzmán (1941). Ambos formaron parte de la generación de cineastas en los que se superponía la figura del militante a la del artista. Se trata de realizadores que proponían un cine de instrumentación política destinado a incidir sobre la praxis social y la arena política⁶. En ese marco compartido, sus documentales obtuvieron repercusiones de diverso alcance. Solanas recibió una notoria atención a través de la recepción internacional de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación [GCL], codirigida con Octavio Getino, 1968)⁷. Por el contrario, la circulación de *El primer año* (Guzmán, 1972), dedicado a analizar el comienzo del gobierno de la Unidad Popular, resultó más errática⁸. Sin embargo, ambos cineastas coinciden en la voluntad de recuperar sus propios archivos (las entrevistas a Perón en un caso, *La batalla de Chile* en el otro) para gestar intervenciones sobre el pasado que repercutan sobre el presente y el futuro. En estas revisiones irrumpe tanto la necesidad de propiciar la apertura del archivo a las nuevas generaciones como la decisión de releer la historia y fomentar diferentes reescrituras del pasado.

Sus intervenciones afectan la autoridad que regula el funcionamiento inicial del archivo. En *Mal de archivo* (1995), Jacques Derrida precisa que la capacidad de significación del archivo depende de la autoridad hermenéutica que lo

haya instituido. Esta autoridad es la responsable de imponer un “principio de consignación” que *“tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal”*⁹. La autoridad que organiza el archivo es la que establece no solo su funcionamiento, sino también el marco en el que encuentra su sentido. La posibilidad de remoción de esa autoridad requiere una intervención activa sobre su propia construcción. En el caso de los documentales realizados por Solanas y Guzmán no se trata de intervenir sobre un archivo ajeno, sino sobre el propio para reevaluar allí lo dicho y lo escuchado, lo visto y lo mostrado, pero también lo ignorado y lo inaudible. Así, tanto *Chile, la memoria obstinada* como *El legado estratégico de Juan Perón* se articulan como ejercicios de reescritura de la historia que ponen en escena relecturas del propio archivo en función de las preocupaciones del presente y su apertura hacia el futuro¹⁰.

Esta puesta en crisis de la propia autoridad hermenéutica inaugura la posibilidad de abrir el archivo, considerado un umbral que tensiona múltiples temporalidades. En esta dirección, como puntualiza Eduardo Russo, el archivo cinematográfico se inscribe en dos regímenes temporales simultáneos: por un lado, el presente de la proyección/recepción; por otro, *“esa aparición es paralela al contacto visual con un pasado mediante la función evocadora de esa imagen y las circunstancias de lo que ha quedado registrado por la cámara”*¹¹. En este repliegue de temporalidades, el archivo no se limita a ser un arca que comunica y disocia pasado y presente, sino que también se enlaza con el futuro. En “Archive as Aspiration” Arjun Appadurai¹² sostiene que el archivo funciona como una aspiración más que como una recolección. En él se lleva a cabo un combate por los futuros sentidos de la historia y se instaura un anticipo de la memoria colectiva. Por este motivo, a Appadurai le interesan los contra-archivos como

ejercicios productores de memorias alternativas a las dominantes. En este sentido, las intervenciones sobre el archivo operadas por Solanas y Guzmán deben pensarse en esa temporalidad conflictiva en la que se imbrican el pasado, el presente y el futuro.

Estas revisiones del archivo requieren el quiebre de cualquier noción de transparencia de la significación. La aceptación de las imágenes de archivo como fuentes historiográficas plenas e incuestionables debe ser puesta en duda¹³. Por el contrario, la aproximación al archivo debe interrogar cuáles son las estrategias a través de las cuales resulta posible la asignación de sentido. Andrea Giunta¹⁴ subraya la necesidad de revisar las políticas de conocimiento desde las que se producen los abordajes del archivo. Por este motivo, conviene sospechar de la comprensión de los documentos como expresiones directas de la verdad de los hechos. El archivo se convierte en legible a través de las operaciones realizadas por las diversas autoridades que instituyen y destituyen sus formas de funcionamiento. Por este motivo, la nueva apertura del archivo requiere el establecimiento de una pregunta acerca de cómo promover su lectura y su producción de sentido para el presente. Georges Didi-Huberman¹⁵ propone posicionar al montaje como una estrategia capaz de desmantelar las historias oficiales y de inaugurar nuevas formas de lectura del pasado. Dado que los archivos no tienen una legibilidad histórica intrínseca, resulta necesario articular esa legibilidad. El nuevo montaje del archivo supone así su recontextualización y la posibilidad de incorporar la temporalidad conflictiva de los procesos históricos. Un desafío semejante es el emprendido por Solanas y Guzmán con sus intervenciones sobre sus propios archivos.

3. EL ARCHIVO CONGELADO

En *El legado estratégico de Juan Perón*, Fernando Solanas revisa las entrevistas que sos-

tuvo, como integrante del GCL, con el líder justicialista en Puerta de Hierro en 1971. Octavio Getino también reconstruye, en “Memoria sobre los documentales históricos con Perón”¹⁶, estos encuentros. Allí explicita que debido a que durante los años de proscripción los únicos medios a través de los cuales había llegado su palabra habían sido breves mensajes escritos y cintas grabadas, la posibilidad de acceder a su imagen y su palabra sincronizadas promovía un efecto que autenticaba la validez de su discurso. Dado que las entrevistas se concibieron con sentido militante, las preguntas realizadas por Solanas y Getino se configuran como gestos habilitadores de la palabra del entrevistado¹⁷. Los dos reportajes se estructuran a partir de una clara voluntad de transparencia comunicativa y se ponen al servicio de la transmisión eficaz del mensaje de Perón, concebido como la exclusiva voz de autoridad.

En 2016, Solanas decide volver sobre ese archivo. Para ello, recorre, con un grupo de jóvenes militantes de su agrupación política y estudiantes de cine, la quinta de San Vicente que Perón y Evita solían frecuentar. Allí funciona el “Museo Histórico 17 de octubre” en el que se encuentran archivos fotográficos vinculados con la historia del movimiento peronista y el Mausoleo donde se halla el cadáver de Perón. Ese es el espacio elegido para el ejercicio de reminiscencia de las entrevistas con Perón, pero también el ámbito en el que se produce la transmisión a los jóvenes del legado del líder. Esta transmisión se organiza a partir de una doble convicción: por un lado, que este testamento continúa vigente; por otro, que es necesario rescatarlo de las apropiaciones ocurridas a lo largo de los más de cuarenta años transcurridos desde su muerte. Ante la peligrosa eficacia de estas usurpaciones, Solanas se aboca a revisar su archivo no tanto para recuperar el pasado sino, en la senda de la comprensión del archivo propuesta

por Appadurai, para configurar una propuesta aspiracional: componer un legado que colabore con la fijación de futuras memorias.

Si en las entrevistas de 1971 el trasvasamiento generacional constituye un núcleo relevante de la reflexión política de Perón, en el documental de Solanas la relación entre generaciones resulta igualmente significativa. En los reportajes, si bien los jóvenes integrantes del GCL, posicionados como representantes de la juventud argentina, asisten a la palabra del líder en silencio, sus preguntas forman parte de la estructura argumentativa y orientan, aunque sea retóricamente, las palabras del líder. En *El legado estratégico...* Solanas decide suprimir la palabra de los jóvenes que lo rodean y elaborar un monólogo que escuchan, silenciosos, estos espectadores anónimos: sin nombre, sin voz, sin participación, son meros receptores pasivos. En relación con las complejas modalidades del traspaso de legados entre generaciones, Lorena Verzero sostiene que por parte de quienes lo han forjado

“requiere la trasmisión de un relato y la asunción del riesgo de que sea reinterpretado y resignificado. Y, por parte de quienes lo reciben, demanda una actitud activa a partir de la cual se puedan elaborar las marcas del pasado y se pueda crear un relato otro, discontinuo y productivo”¹⁸.

La estrategia implementada por Solanas evita cualquier posible emergencia de lecturas disruptivas del testamento de Perón. Este gesto se asienta en la certeza de la existencia de una única forma válida de comprensión de su herencia política. La mudez programática de los jóvenes, quienes no pueden interrogar a su interlocutor, implica no solo un abuso de la credulidad, sino también la clausura de cualquier discusión acerca del funcionamiento del archivo. Solo la autoridad hermenéutica sancionada es capaz de asegurar su correcto sentido. El retorno al archivo se convierte en una forma de fijación, y no de apertura, de las posibles significaciones puestas en juego.

Si Perón es la figura de autoridad que sostiene la argumentación desplegada en las entrevistas, Solanas constituye la figura de autoridad en su propio documental. Esta autoridad deriva de su contacto directo (“*Mi relación con Perón comenzó en 1968...*”) evidenciado en los reportajes. Al apelar a este archivo, Solanas se constituye como sujeto de la experiencia y como depositario del legado dejado por el líder justicialista. El archivo funciona así como la fuente de la que depende la autoridad del cineasta. Por ese motivo, la revisión legitima su posición como garante de la autenticidad de su lectura del legado peronista. Su *voice over*, marcada por un contundente didactismo, es la encargada de anclar el sentido de las imágenes de archivo¹⁹ y de señalar la vigencia de las respuestas brindadas en las entrevistas.

Solanas lleva a cabo una serie de operaciones significativas sobre los archivos. Por un lado, acude al archivo como una ilustración de la información histórica que ofrece desde la *voice over* (fotos de la infancia de Perón, de sus viajes). El archivo es así posicionado como una fuente historiográfica transparente. Por otro, incluye el archivo sonoro y audiovisual de encuentros informales con Perón que no fueron utilizados en las entrevistas. De esta manera, se busca reforzar el efecto de contacto directo con el líder y la ligazón en la que se produce la transmisión del legado (el líder se queja, por ejemplo, de los dolores corporales que padece. Esta información no podía ser incluida dentro de los documentales, tanto por su irrelevancia política como por la posible aparición de una imagen debilitada de Perón). Finalmente, en relación con las entrevistas, Solanas decide suprimir o acortar ciertos segmentos. Entre las múltiples supresiones, algunas resultan particularmente notorias, como las alusiones a la lealtad y a las internas en el movimiento peronista, candentes en el contexto del rodaje. El diagnóstico acerca de la agonía del imperialismo también queda expulsado de la revisión de los archivos. Una extensa

reflexión sobre el futuro del movimiento peronista ante la ausencia de su líder es asimismo extirpada. El montaje operado por Solanas sobre su propio archivo implica una selección que destituye aquellos aspectos que no se quieren concebir como parte del legado. La opción se orienta al sostén de un Perón conveniente para el presente en el que Solanas inscribe su proyecto cinematográfico y político²⁰. En este sentido, en la clausura del documental, se sostiene que el principal legado de Perón fue haber sentado las bases de un proyecto emancipador que se debe actualizar. El realizador se propone llevar adelante esta actualización a través de la valoración de sus proyectos medioambientales, marginales o periféricos en las consideraciones habituales sobre las políticas peronistas. Solanas compone el retrato de un líder que suma, a la retórica latinoamericanista y antiimperialista de los años setenta, un anticipo de los dilemas derivados de la devastación de los recursos naturales extremada en la contemporaneidad. Resulta ineludible la vinculación de esta recuperación con la producción cinematográfica de Solanas en los últimos años: en *Tierra sublevada: oro impuro* (2009) se ocupa de explorar las consecuencias de la megaminería en la Argentina y su imbricación en la vasta historia del colonialismo; en *Tierra sublevada: oro negro* (2011), indaga en los permisos de explotación gasífera y petrolera que se implementaron en la Argentina en los últimos años; en *La guerra del fracking* (2018) estudia la expansión de esta práctica contaminante dedicada a explotar yacimientos de combustibles no convencionales; en *Viaje a los pueblos fumigados* (2018) escruta las consecuencias sociales y sanitarias de la instauración del modelo transgénico con agrotóxicos en regiones arrasadas por la industria agrícola. Esta dedicación a las políticas medioambientalistas también articula una parte considerable de su acción política: en su rol de Senador de la Nación (en el período 2013-2019) presentó diversos proyectos como la creación de una Reserva Natural Urbana del Palomar o la derogación de

la Ley de Residuos Peligrosos (2019). En este orden de preocupaciones, en el año 2002 fundó el Movimiento por la recuperación de la energía nacional orientadora (Moreno) y fue Presidente de la Comisión de Energía y Combustibles de la Cámara de Diputados entre 2010 y 2011.

En “El archivo arde”, Didi-Huberman plantea una advertencia²¹: hay que cuidarse de equiparar el archivo del que disponemos con las acciones y los hechos de un mundo del cual siempre arroja solo unos restos. Si lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado, hace falta interrogar si los agujeros no son el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, de destrucciones o agresiones intencionales. Solanas desconoce este peligro y se dedica a domesticar el pasado y congelar el archivo. El pasado no es posicionado como un campo de batalla del que pueden elaborarse distintas interpretaciones, sino como un espacio de certezas que pueden conocerse a través de la palabra autorizada del cineasta. El archivo puede contemplarse, como lo hace Solanas, en un monitor que revela la verdad de la historia. El pasado convocado parece poder ser recuperado con un simple acto de voluntad y de rememoración. Solanas repite los gestos de Perón en las entrevistas: se rodea de jóvenes, habla con autoridad, funciona como un guía por los espacios que se recorren. Sin embargo, el líder político luchaba, desde el exilio, por la recuperación del poder en la Argentina. Solanas combate, a través de su documental, contra quienes proponen formas alternativas de apropiarse del legado de Perón. Por eso, apela al archivo para congelarlo; lo arroja hacia el porvenir, pero desprendido de su conflictividad; lo exhibe ante los jóvenes, si aceptan ser espectadores mudos de su lección de historia.

4. EL ARCHIVO QUEMA

En 1996, en el marco de la transición democrática, Patricio Guzmán decidió regresar a Chile con un proyecto cinematográfico que consti-

tuía, al mismo tiempo, un acto político y de memoria: proyectar por primera vez en su país *La batalla de Chile*, el aclamado documental que había concluido durante su exilio²². *Chile, la memoria obstinada* surge en ese contexto de retorno a través de la percepción del contraste existente entre 1973 y su presente. Allí, Guzmán construye una lectura no oficial de la historia habilitada por la visión de *La batalla de Chile*. Su película funciona como un operador de memoria, un activador de relatos sobre el pasado. Nelly Richard señala al respecto que el rodaje de 1996 se instaure como generador de una memoria doblemente detenida: por el final trunco de la Unidad Popular y por la censura ejercida sobre *La batalla de Chile*. Ante esa memoria suspendida, su propuesta:

“organiza un trance múltiple entre conocer (haber sido, en el caso del autor y de sus personajes, sujetos directos de la experiencia retratada filmicamente), desconocer (el ocultamiento de la memoria y la confiscación del recuerdo durante la transición que invisibilizó el recuerdo) y reconocer (volver a encontrarse, actores y espectadores, con las partículas rebeldes de la memoria que salen a flote cuando se rompe la censura que las sofocaba)”²³.

En esa búsqueda, *Chile, la memoria obstinada* se estructura en tres dimensiones: por un lado, se propicia la recuperación de la memoria de la violencia de la dictadura por parte de antiguos activistas filmados en *La batalla de Chile*; por otro, se promueven debates entre jóvenes que no vivieron directamente la experiencia histórica del golpe de Estado a través de la proyección del documental de los años setenta; finalmente, se opone el acontecimiento histórico del gobierno de la Unidad Popular al neoliberalismo hegemónico de los años noventa.

En primer lugar, la valoración de los testimonios de quienes formaron parte de la gesta de la Unidad Popular resulta un índice de la potencia de resistencia del archivo ante las políticas del consenso de la transición chilena. En los prime-

ros años del retorno democrático se había suprimido la figura del sobreviviente como portador de historia²⁴. En el vacío público producido por la ausencia de esas palabras, señala Peris Blanes:

“el film de Guzmán planteaba la necesidad de escuchar la palabra testimonial para hacer emerger una nueva memoria, más allá de la consensual. Una memoria que anunciaba, quizás, una nueva representación política que subrayara, y no borrara más, las líneas de continuidad entre el sistema de campos de concentración instaurado tras el golpe del 73 y los modos de exclusión del Chile de la post-dictadura”²⁵.

Guzmán, alejado del gesto sostenido por Solanas, delega la autoridad textual y argumentativa a estas voces no escuchadas por los discursos hegemónicos de la política chilena. Incluso su propia historia es reconstruida por los testimonios de quienes se vincularon con él durante su cautiverio²⁶. El documentalista se aboca a construir un documental performativo en el que se promueve un acto de memoria a través de la visión de *La batalla de Chile*. Los escoltas de Allende reactúan episodios de su pasado que habían sido registrados en 1973. A través de procedimientos como este, puntualiza Richard, Guzmán *“lleva a los personajes a construir sus propios montajes del recordar mediante asociaciones vividas entre pasado y presente”²⁷*. El pasado se configura así de manera participativa. Los recuerdos que emergen están atravesados por incertezas y vacilaciones. No se trata de la memoria plena recompuesta por Solanas, sino de una lacunaria e incompleta. El archivo requiere aquí un trabajo de reconstrucción y no de revelación.

La intervención sobre el archivo emprendida por Guzmán también se destina a inventariar las ausencias²⁸. El cineasta proyecta su film de los años setenta ante los defensores del Palacio presidencial para recuperar la memoria de los jóvenes desaparecidos durante el golpe de Estado. Las imágenes documentales, cinematográficas y fotográficas, se constituyen en el material a inte-

rogar para identificar a los desaparecidos. Allí se buscan los rostros y se intenta recomponer su nombre y su destino. La búsqueda de Guzmán se orienta así a interrogar la elocuencia de la imagen y a indagar en sus silencios y omisiones.

En segundo lugar, el cineasta decide proyectar *La batalla de Chile* frente a espectadores jóvenes. Según su relato, pidió permiso en cuarenta colegios y se encontró con rechazos sistemáticos²⁹. Finalmente, solo pudo registrar la proyección y el debate posterior entre estudiantes de la Universidad Católica, entre adolescentes de un colegio secundario y entre participantes de un taller de teatro. En su documental, a diferencia de lo que ocurre en el dirigido por Solanas, son los jóvenes quienes hablan y el realizador es quien escucha. Los jóvenes no se constituyen como receptores pasivos de la experiencia y la autoridad de Guzmán, sino como sujetos históricos que tienen sus propias perspectivas sobre los acontecimientos que se exploran. Son jóvenes que discuten sobre el pasado a través de una interrogación del archivo cinematográfico propuesto por el cineasta. *La batalla de Chile* no se posiciona como un espacio de autoridad, sino como un territorio de reflexión que colabora con los procesos de memoria emprendidos por los actores sociales. En esa búsqueda, Guzmán decide incluir puntos de vista discrepantes. Uno de los efectos de esta polifonía reside, como precisa Nelly Richard, en que la versión de la historia *“de la que se hace originalmente portadora La batalla de Chile, al ser discutida en sus enfoques y perspectivas por renovados públicos, deja de mantenerse cautiva de la única visión del pasado que modeló el autor”³⁰*. El cineasta abre su archivo a lecturas divergentes, al mismo tiempo que colabora con el trabajo de construcción de las memorias colectivas que quedaron silenciadas por la dictadura.

Finalmente, el documental dirigido por Guzmán se aboca a pensar las tensiones entre el pasado y el presente a través de una nueva revisión del

archivo. Con esa finalidad, asiste, después de veintitrés años, al Palacio de la Moneda y lo confronta con las imágenes registradas en *La batalla de Chile*. La reconstrucción operada sobre ese espacio hace que no queden huellas materiales del golpe de Estado y de la gestión previa de la Unidad Popular. Los vestigios de la violencia de la historia política chilena se reinscriben, sin embargo, a través de una serie de procedimientos como los enlaces de montaje que acercan en el tiempo al antiguo activista que mira por una ventana y la imagen de archivo que muestra la calle en el momento del golpe vista desde esa posición. También se fomenta una colisión temporal en el espacio público: una orquesta de músicos jóvenes interpreta el himno de la Unidad Popular, *Venceremos*, en las calles de Santiago. En esas calles, vacías ahora de las masas que las ocuparon durante la efervescencia militante del gobierno de Salvador Allende, se escucha esa melodía discrepante con el espacio regulado por el neoliberalismo. El pasado, así, no se configura en la forma de un archivo congelado, sino en la de un anti-monumento que descongela lo estático del pasado. Ese proceso de descongelamiento se lleva a cabo a través de un cuestionamiento sistemático de la imagen, del archivo, de su vinculación con lo histórico y de su función indicial. El archivo no es un revelador de verdades históricas, un repositorio de plenitudes pasadas. Al respecto, Georges Didi-Huberman sostiene que el archivo no deja ver o conocer un Absoluto, sino solo algunos de sus jirones. La verdad que aparece allí es siempre pasajera y requiere una construcción analítica para otorgar consistencia epistémica a estas esquirlas de saber. La interrogación del archivo operada por Guzmán permite acceder a aquello que todavía quema en el pasado, aquello que se resiste a las políticas de congelamiento. Por eso, como sugiere Didi-Huberman, es posible “soplar cuidadosamente en la ceniza, de modo

*tal que la brasa debajo irradie nuevamente su calor, su fulgor, su peligro”*³¹.

5. CONCLUSIONES

Las intervenciones sobre sus propios archivos emprendidas por Solanas y Guzmán están atravesadas por un cambio en la propia concepción de las imágenes. Si en la clausura de los años sesenta y los inicios de los setenta estas se cargaban de una potencia política revolucionaria y se las consideraba un elemento clave en la gestación de proyectos insurreccionales, en la contemporaneidad se produjo una serie de desplazamientos. *Chile, la memoria obstinada* permite contemplar uno de estos desvíos: el que conduce de la imagen como incentivo para la acción política a la imagen como elemento del imperativo de memoria y justicia después de los crímenes cometidos durante la dictadura pinochetista. La imagen colabora con la gestación de memorias desafiantes de las historias oficiales. *El legado estratégico de Juan Perón* pone en escena otra transformación: la que se dirige desde esa imagen favorecedora de la política revolucionaria enunciada por el líder justicialista a la imagen como cita de autoridad y validación de los proyectos político-cinematográficos de la actualidad.

Hal Foster propone pensar al arte de archivo como un puente trazado entre un pasado inacabado y un futuro reabierto³². La aceptación de esta capacidad supone, sin embargo, el desafío de aceptar reabrir el pasado, extraerlo del territorio de las certezas y los discursos de autoridad, para someterlo a las lecturas del presente y el porvenir. Ante la inminencia de esta apertura, Solanas decide congelar el archivo, clausurar las apropiaciones discrepantes y sentenciar la validez de su interpretación del pasado. Guzmán se aventura a revisar su archivo para mostrar que las cenizas del pasado siguen quemando el presente e inaugurando el futuro.

NOTAS

¹Equipo de investigación “Políticas del archivo en el audiovisual latinoamericano contemporáneo: regímenes escópicos y prácticas de lo audible en la conformación de sentidos históricos contemporáneos”, PICT/Agencia, Programación científica 2017-2019, directora: Dra. Natalia Taccetta. Participante como miembro del equipo responsable. Radicado en el Departamento de Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de las Artes.

²ROLNIK, Suely. “Furor de archivo”. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* (Bogotá), 18 y 19 (2008), pág. 20.

³Rolnik suma un tercer factor en su análisis del caso brasileño: la elección de Lula como Presidente en 2003. La llegada al poder de los gobiernos populistas, y sus políticas de memoria, podría replicarse como factor determinante en otros países latinoamericanos.

⁴BARRIENDOS, Joaquín. “(Bio)políticas de archivo: archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte”. *Artecontexto* (Madrid), 24 (2009), pág. 17.

⁵VERZERO, Lorena. “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”. En: FELD, Claudia (Comp.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009, pág. 192.

⁶Entre la vasta y exhaustiva bibliografía que aborda el fenómeno del cine militante latinoamericano y las producciones de Guzmán y el Grupo Cine Liberación podrían mencionarse: BOLZONI, Francesco. *El cine de Allende*. Valencia: Fernando Torres, 1974; Cienastas chilenos. “Cineastas de la Unidad Popular. ‘Manifiesto político: los cineastas chilenos y el gobierno popular’”. En: VELLEGGIA, Susana. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira, 2009, págs. 425-430; MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: del Litoral, 1998; SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1973; VELLEGGIA, Susana. *La máquina de la mirada ...* Op. cit. También debe tenerse en cuenta la producción académica sobre Grupo Cine Liberación de Tzvi Tal, Mariano Mestman, Ignacio Del Valle Dávila y sobre Patricio Guzmán de Fábio Monteiro, Ignacio Del Valle Dávila y María Luisa Ortega Gálvez entre muchos otros.

⁷MESTMAN, Mariano. “Postales del cine militante argentino en el mundo”. *Kilómetro 111* (Buenos Aires), 2 (2001), págs. 21-45.

⁸RUFFINELLI, Jorge. *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra, 2001, págs. 110-111.

⁹DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997, pág. 45.

¹⁰Podría considerarse como antecedente de esta revisión del propio archivo el emprendido por Eduardo Coutinho en *Cabra marcado para morir* (1984).

¹¹RUSSO, Eduardo. “La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine”. En: RODRÍGUEZ, Alejandra (Comp.). *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2017, pág. 65.

¹²Appadurai, Arjun. “Archive and Aspiration”. Disponible en <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/>. [Fecha de acceso: 19/11/2019].

¹³En *Decile a Mario que no vuelva* (2007), Mario Handler opera una recuperación semejante sobre sus cortometrajes documentales *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1965), *Me gustan los estudiantes* (1968) y *Liber Arce* (1969). Su intervención resulta ilustrativa de una estrategia que posiciona al archivo como repositorio del pasado. El archivo se comprende así como un material que le asigna al documental la contundencia probatoria del documento.

¹⁴GIUNTA, Andrea. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago: Palinodia, 2010, pág. 63.

¹⁵DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos, 2015.

¹⁶GETINO, Octavio. “La revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder: memorias sobre los documentales históricos de Perú”. *Desmemoria* (Buenos Aires), 8 (1995), págs. 24-48.

¹⁷MESTMAN, Mariano. “Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista”. En: SARTORA, Josefina. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007, pág. 54.

¹⁸VERZERO, Lorena. “Estrategias para crear el mundo...”, Op. cit., pág. 183.

¹⁹Los archivos consultados para el documental fueron: Archivo João Goulart, Instituto Nacional Juan Domingo Perón, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Diario Crónica, Museo Evita, Archivo Fernando E. Solanas, Archivo Leonardo Favio y el Archivo General de la Nación.

²⁰En el comienzo del documental, al mencionar las apropiaciones negativas padecidas por el legado de Perón, Solanas introduce material de archivo de funcionarios de las gestiones presidenciales de Carlos Menem, Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. Sobre esas imágenes se pregunta “¿Hasta dónde seguirán las imposturas? ¿No deberían pedirle perdón al pueblo argentino y a Perón por haberlos traicionado tanto?” Más allá del no señalamiento de las notorias diferencias existentes entre los proyectos políticos de estos tres ex presidentes, debe mencionarse que en la actualidad Solanas forma parte del Frente de Todos junto con Cristina Fernández. Cabe recordar que Solanas fue electo Senador de la Nación en 2013 como integrante de la Alianza UNEN.

²¹DIDI-HUBERMAN, Georges. “Das Archiv brennt”. En: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Das Archiv brennt*. Berlín: Kadmos, 2007, págs. 7-32. Traducción de Juan Antonio Ennis para la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata.

²²Guzmán concluyó la elaboración y el montaje de *La batalla de Chile* con Pedro Chaskell en Cuba entre 1974 y 1979.

²³RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010, pág. 149.

²⁴El Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reparación, dirigido por Raúl Rettig y publicado en 1991, se dedica a informar acerca de los asesinados y los desaparecidos, pero excluye la memoria de los sobrevivientes. Un cambio significativo se produjo con el Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura que recogió los testimonios de más de 35.000 sobrevivientes y que el gobierno de Ricardo Lagos hizo público en 2004.

²⁵PERIS BLANES, Jaume. “Los tiempos de la violencia en Chile: la memoria obstinada de Patricio Guzmán”. *Alpha* (Osorno), 28 (2009), pág. 157.

²⁶Su tío, Ignacio Valenzuela, narra la detención de Guzmán en el Estadio Nacional y la salida del material de *La batalla de Chile* desde la embajada sueca en Santiago. El doctor Álvaro Undurraga también describe el contacto que tuvo con el cineasta durante su detención.

²⁷RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*... Op. cit., pág. 151.

²⁸Los archivos consultados fueron: *La batalla de Chile, Septiembre chilien* (Bruno Muel, Théo Robichet, 1974) y los archivos fotográficos de Chas Gerretsen, David Burnett, Gamma y Luis Poirot.

²⁹RUFFINELLI, Jorge. *Patricio Guzmán*... Op. cit., pág. 301.

³⁰RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*... Op. cit., pág. 150.

³¹DIDI-HUBERMAN, Georges. “Das Archiv brennt...” Op. cit.

³²FOSTER, Hal. *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal, 2017, pág. 60.