



Violencias y memoria 'viva' en dos documentales políticos del Cine Experimental de la Universidad de Chile

Por Ignacio Albornoz

Resumen

El presente artículo propone una lectura 'memorial' de dos cortometrajes documentales producidos por el Cine Experimental de la Universidad de Chile: *Herminda de la Victoria* (Douglas Hübner, 1969) y *Miguel Ángel Aguilera, presente* (Ramírez, Carvajal y Céspedes, 1970). A través de algunas nociones extraídas de la filosofía y la sociología francesas (principalmente de los trabajos de Paul Ricœur y Maurice Halbwachs), se argumentará que ambos filmes constituyen instancias de actualización de una 'memoria viva', resistente, caracterizada por la puesta en escena de testimonios emotivos y espontáneos y por la adopción de una perspectiva que podríamos denominar 'popular'. Se sostendrá, finalmente, que ambas obras representan, a su modo, tentativas alternativas de escritura de la historia del pasado reciente del país.

Palabras clave: documental político, memoria colectiva, cine de la Unidad Popular, testimonio, Nuevo Cine Chileno

Abstract

The present article proposes a 'memorialization' of two films produced by the University of Chile's Center of Experimental Film: *Herminda de la Victoria* (Douglas Hübner, 1969) and *Miguel Ángel Aguilera, presente* (Ramírez, Carvajal & Céspedes, 1970). Employing concepts stem from French philosophy and

sociology (specifically the works of Paul Ricœur and Maurice Halbwachs), I argue that both films constitute instances of a 'live', resistant memory, characterized by a *mise en scène* of emotional and spontaneous testimonies, as well as by the adoption of what could be identified as a class struggle approach. Furthermore, I discuss the possibility of considering both works as alternative attempts to rewrite the country's recent history.

Keywords: political documentary, collective memory, cinema of The Popular Unity, testimony, New Chilean Cinema

Resumo

O presente artigo propõe uma leitura 'memorial' de dois documentários de curta-metragem produzidos pelo Centro de Cinema Experimental da Universidade do Chile: *Herminda de la Victoria* (Douglas Hübner, 1969) e *Miguel Ángel Aguilera, presente* (Ramírez, Carvajal e Céspedes, 1970). Por meio de algumas noções extraídas da filosofia e da sociologia francesas (principalmente dos trabalhos de Maurice Halbwachs e Paul Ricœur), argumenta-se que esses dois filmes constituem instâncias de uma 'memória viva', resistente, caracterizada pelo registro de testemunhos emotivos e espontâneos e pela adoção de uma perspectiva que poderíamos chamar de 'popular'. Sustenta-se enfim que as duas obras representam, às suas maneiras, tentativas alternativas de escrever a história do passado recente do país.

Palavras-chave: documentário político, memória coletiva, cinema da Unidade Popular, testemunho, Novo Cinema Chileno

Datos del autor

Ignacio Albornoz Fariña posee un título de maestría en Historia, teoría y memoria del cine (2016) de la Universidad París 8 Vincennes Saint-Denis y un máster profesional en Valorización del patrimonio audiovisual en la misma universidad (2017). En el ámbito profesional, ha realizado pasantías en instituciones como la Cineteca de la Universidad de Chile y la Murnau-Stiftung, en Alemania. Bajo la dirección de Christa Blümlinger (EDESTA, París 8), prepara actualmente una tesis de doctorado en torno a la producción documental chilena, en el contexto de las iniciativas de restauración memorial de los últimos años. Dentro de sus temas de investigación se encuentran también el cine de ensayo, la teoría documental y el desarrollo de los archivos cinematográficos y los centros de producción universitarios en el Chile de los años 70. Contacto: i.albornoz.fa@gmail.com

Fecha de recepción: 12 de agosto de 2019

Fecha de aprobación: 27 de octubre de 2019

*Las balas de los mandados
mataron a la inocente.
Lloraban madres y hermanos
en el medio de la gente*

(Víctor Jara, "Herminda de la Victoria")

Introducción

En 1970, durante las celebraciones populares que sellaron el triunfo de la Unidad Popular en las urnas, un movimiento un tanto subterráneo marcaba uno de los episodios fundamentales de la vida artística en el país, al menos en lo que concierne al audiovisual. El Cine Experimental de la Universidad de Chile (de aquí en adelante: CE), que contaba ya con algunos años de actividad, más de una decena de realizaciones de cierta envergadura y un equipo creativo de excepción, adquiría una fuerza excepcional en sus esfuerzos por fundar un nuevo cine que, respondiendo a las exigencias de un período especialmente convulso tanto en el plano nacional como internacional (Pinto, 2016: 189), pudiera revelar "las raíces verdaderas de nuestra identidad" (Mouesca, 2005: 73).

Al apoyo de algunas instancias oficiales del Estado, que veía "al cine como un agente de cambio y de acción concreta" (Bossay, 2014: 110), se sumaba por entonces una "renovación generacional en el ámbito de la producción de cine" (Pinto, 2016: 191), todo lo cual aportaba una energía y un fervor creativo inusitados, marcados por un "viraje [generalizado] a la izquierda en amplias zonas del campo político y cultural" (2016: 187). Quizás la muestra más cristalina de ese compromiso sea, en el plano programático, el "Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular", documento cuyo solemne romanticismo puede resultar hoy "un tanto confuso y voluntarista" (Mouesca, 1988: 54). Con todo, precisa José Miguel Palacios, el texto de los cineastas chilenos —entre

cuyos signatarios figuraba por lo demás el CE (Valle Dávila, 2014: 345)- tiene aún "mucho que ofrecer" (Palacios, 2013: 128), sobre todo porque revela la "originalidad del cine revolucionario chileno: una predisposición casi ontológica a la contradicción" (2013: 128). Síntoma, al fin y al cabo, de un "estado de ánimo verdadero que se manifestaba no solo entre los cineastas" (Mouesca, 1988: 55), el "Manifiesto", al margen de ciertos juicios reductores, llamaba entre otras cosas a "construir una cultura auténticamente nacional" (1988: 88), objetivo nada desmedido cuya formulación no se alejaba en demasía de la tónica de otros meta-textos fundacionales más canónicos del mismo período, como *Hacia un tercer cine* de Solanas y Getino o *Por un cine imperfecto* de Julio García Espinosa.

Comentadores y académicos coinciden, por otro lado, en la importancia que adquiere en Chile durante estos años, quizás bajo el influjo teórico de tales esfuerzos programáticos, el documental de corta duración, "único género que vive un cierto auge y busca nuevas formas y contenidos en su trabajo" (Mouesca, 2005: 73). Y es que el documental, en efecto, aparece por entonces, por su ligereza, adaptabilidad y desenvoltura en términos económicos y prácticos, como el único género capaz de retratar con cierta veracidad la "vitalidad" (Bolzoni, 1974: 11), la sensación de "aceleración de la historia" (*El primer año* de Patricio Guzmán) o la "celeridad de los cambios estructurales" (Corro et al., 2007: 41) que la victoria de la UP habría inyectado en el cuerpo social. No deja de ser curioso a este respecto, como recuerdan Claudio Salinas y Hans Stange, que "[e]l género predilecto de esta renovación [sea precisamente] el que, en aquella época, tiene la menor difusión y la más grande distancia de los circuitos comerciales: el documental" (2008: 17).

Cine Documental

Es precisamente en este contexto estético-histórico de excepción, el de la emergencia de un cine documental que incursiona "en la renovación de sus modos de producción y en la sensibilidad en torno a la urgencia, el testimonio y la dramaticidad de la hora" (Pinto, 2016: 190-191), que son realizados los dos filmes documentales que me propongo analizar en las páginas que siguen: *Herminda de la Victoria* (1969) de Douglas Hübner, y *Miguel Ángel Aguilera, presente* (1970) de Álvaro Ramírez, Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes. Ambas obras fueron producidas por el CE y pertenecen, según los mismos Salinas y Stange, a su tercera y última etapa, la cual se caracteriza por el "compromiso militante [...] y la incorporación de jóvenes realizadores motivados a filmar las tomas de poblaciones y las marchas callejeras" (2008: 18).

Como representantes de esta última fase, *Herminda* y *Miguel* responden a algunas de las convenciones que el *Nuevo Cine*, con su dotación de idearios estéticos y políticos, había opuesto a las anquilosadas tradiciones cinematográficas nacionales hacia el final de la década. Por un lado, pues, ambas cintas se plegarían a una "doctrina cinematográfica de preferencia por lo interválico" (Corro et al., 2007: 8), cuyo uso se extendía ya por entonces tanto en el documental como en la ficción, gracias, en parte, a la actividad de los centros universitarios de producción. Esta doctrina consistiría, en pocas palabras, en "hacer cada vez más visibles a los [sujetos] periféricos" (Corro, 2012: 223) y en privilegiar las "zonas intersticiales", es decir, "los vastos espacios, realidades y grupos humanos que permanecen al margen del relato oficial" (Corro et al., 2007: 8). Por el otro lado, los dos filmes parecen pregonar la reivindicación de la precariedad y la falta de recursos como posibilidades creativas (Corro, 2012: 223), lo cual se traduce, concretamente, en el uso de ciertos procedimientos de montaje y de la "animación de diferentes tipos de material visual"

(Pick, 1984: 36). Asimismo, la ausencia de cámaras con sonido sincrónico será suplida gracias a “la utilización de ciertos recursos visuales, como la fotografía fija, y la incorporación de la música de los intérpretes de la nueva canción” (1984: 36).

En términos argumentales, por último, *Hermina* y *Miguel*, al aparecer en un momento en que el cine chileno toma consciencia de su capacidad para reflexionar sobre el presente histórico (Bossay, 2014: 117), están directamente relacionados con los temas de la memoria y, en un sentido más amplio, de las posibilidades de escritura de una historia popular. En armonía con estas consideraciones iniciales, mi hipótesis en este artículo será que las dos cintas pueden ser leídas, siempre en el marco de sus contextos particulares de producción, como instancias testimoniales alternativas que participarían activamente en la escritura de la historia chilena reciente. Como tales –sostendré–, ambos filmes aspirarían a reactivar y rehabilitar una memoria ‘viva’ de las violencias sufridas por algunas comunidades obreras específicas mediante la reconstitución (bajo una forma fílmica que se apoya en dos casos de la actualidad noticiosa) de un pasado inmediato y contingente.

Estado de la literatura

Existe poca información en la literatura científica a propósito de las obras analizadas. Los motores de búsqueda especializados, chilenos o extranjeros, arrojan ínfimos resultados al ingresar sus títulos. Por lo demás, en el sitio web de la *Cineteca de la Universidad de Chile*, donde ambos filmes se encuentran en formato digital, el panorama tampoco es muy prometedor. Algunas informaciones de base, sin embargo, son consignadas: sabemos, así, que *Miguel Ángel Aguilera*,

Cine Documental

presente fue coproducida por la CUT (Central Unitaria de Trabajadores), que veía en la cinta una herramienta de contra-información. Asimismo, el sitio nos permite acceder a algunos pormenores técnicos de la filmación y exhibición de la misma obra, en la que Douglas Hübner, realizador de *Herminda*, reconocía por lo demás claramente “un acento comunista” (2008: 138):

Álvaro Ramírez, junto a Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes, asistieron al funeral de Miguel Ángel Aguilera dispuestos a filmarlo. En el lugar, gracias a la gestión de un vecino de la familia Aguilera, obtuvieron sus testimonios. Las entrevistas fueron grabadas con una cámara Bolex 16mm y con una grabadora de casete. El montaje del documental tardó solo seis días, luego fue exhibido en barrios y poblaciones.¹

Con respecto a *Herminda*, globalmente, las referencias no pasan de comentarios generales, que resumen en pocas líneas el asunto del filme o proponen una lectura interpretativa del mismo en clave política. Zuzana Pick, académica canadiense, consigna, por ejemplo, en un artículo de la revista *Literatura chilena: creación y crítica* publicado en 1984 algunas líneas en torno a la cinta de Hübner. Según la investigadora, *Herminda* demuestra “que las imágenes de la violencia policial en las poblaciones de Santiago contienen una fuerza intrínseca que ningún comentario puede reproducir” (1984: 36). Jacqueline Mouesca, en *El documental chileno*, se limita en cambio a evocar la premisa del filme, que ella lee como un índice de la politización creciente del cine documental nacional. La película, en palabras de la historiadora, “muestra los enfrentamientos de los pobladores con la policía que intenta desalojarlos de los terrenos que estos se han tomado para construir sus viviendas” (2005: 74).

El productor Sergio Trabucco, en una vena un poco distinta, nos recuerda que la cinta fue realizada “con materiales de prensa del Canal 9, que [Hübner] dirigía” (2014: 167), a los

Cine Documental

que un año más tarde fueron añadidas algunas secuencias capturadas en el terreno y filmadas por Héctor Ríos. La investigadora y pedagoga Alicia Vega, en su *Itinerario del cine documental chileno*, confirma la versión de Trabucco, dando una idea más exacta del origen de las distintas secuencias del film: "la secuencia de los enfrentamientos entre pobladores y carabineros el día de la toma corresponde a imágenes captadas en esa oportunidad por Canal 9 Televisión de la Universidad de Chile" (2006: 254). Quizás el testimonio más interesante a este respecto sea, al fin de cuentas, el del propio Hübner, quien, en una entrevista concedida a la revista *Telecran* en julio de 1971, reconocía:

Herminda de la Victoria no es un film. Plagada de errores y defectos, es mi primera aproximación al cine [...]. *Herminda de la Victoria* se compromete con los pobladores sin casa de Chile, sufre con ellos, entrega un testimonio y pretende ser un 'documento'.²

En un registro un poco más académico, Corro, Larraín, Alberdi y Van Diest ofrecen, en *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973* (2007), una lectura centrada principalmente en los aspectos sonoros del filme que vale la pena evocar. Para los autores, *Herminda* representaría un ejemplo del paso operado a finales de la década hacia la desmonopolización de un discurso dominado hasta entonces por la autoridad unidimensional de la voz en *off*, recurso insalvable de la producción precedente. Gracias a la llegada del sonido directo, en efecto, los documentales universitarios, aunque siempre con un rol narrativo, comenzaban a situarse progresivamente dentro de una "doctrina del testimonio" (2007: 125) que señalaba un desplazamiento mayor de las jerarquías textuales en juego hasta ese momento: "El discurso", resumen los autores, "se transformó en testimonio, la autoridad textual se desplazó hacia los actores sociales, desapareciendo la voz externa y anónima que encauzaba la narración y persuadía al espectador" (2007: 124). En el plano del

Cine Documental

contenido, ese desplazamiento implicó la aparición de “los comentarios de los pobladores” (2007: 124) e impuso, en un ángulo estructural, la necesidad de un agenciamiento cada vez más sistemático de los diferentes “puntos de vista individuales” (2007: 125).

En lo que concierne a *Miguel Ángel Aguilera, presente*, el terreno de la literatura, aunque igualmente despoblado, revela, sin embargo, algunas pistas de lectura que convendría subrayar. La más interesante de ellas es, sin duda, el reciente libro de Camilo Trumper, *Ephemeral Histories*, publicado en 2016, en el que se dedican algunos párrafos al documental. En el capítulo cinco del libro en cuestión, dedicado a las políticas del espacio en el cine de la Unidad Popular, Trumper propone interpretar la preponderancia del “paisaje urbano” en la cinta como una exploración de “la relación entre el comentario político y las realidades sociales que estructuran la vida cotidiana, [...] rompiendo la distinción entre lo político, lo social y lo cotidiano” (2016: 160). El autor basa su lectura en tres elementos presentes en la cinta, a los que también me referiré, aunque en algunos casos tangencialmente, más adelante: los rayados y murales, la música popular y los testimonios orales. Mediante el uso de estos elementos, nos recuerda Trumper, el filme subraya “las tensiones y parentescos entre ciudad, producciones visuales y prácticas de ciudadanía política enraizadas en el espacio público” (2016: 160).

Violencia y testimonio, al paso de la historia

Situándose a medio camino entre la antropología y la psicología, René Girard proponía que la violencia humana, en cuyo origen habría que situar indefectiblemente el “mecanismo” o “deseo” mimético –productor de rivalidades en pugna por un

mismo objeto-, solo puede ser mitigada o apaciguada por medio de actos de violencia colectiva más o menos controlados, ejercidos contra una víctima arbitraria, no premeditada: el "chivo expiatorio", cuya muerte interrumpe la crisis sacrificial y "pone fin a la agitación y al desorden" (Girard, 1983: 139). En el ámbito de la teoría política es sabido, por otro lado, a partir de Hobbes y más tarde de Weber, que el orden estatal moderno "tiene como núcleo fundamental el monopolio de la violencia" (Von Trotha, 1993: 15) y la consecuente autoridad moral aparejada para instituir "la diferencia entre la buena y la mala violencia" (Dumouchel, 2011: 10).

Las violencias policiales a las que *Herminda* y *Miguel* hacen referencia pueden, en ese contexto, ser englobadas cómodamente en torno a lo que Paul Ricœur llama "violencias estatales fundadoras", cuyo rol primero sería la "punición". Realidad "mantenida e instaurada a través de la violencia asesina" (1955: 259), el Estado, según la interpretación de Ricœur, se ve sistemáticamente obligado a legitimarse a través del asesinato, lo que enfrenta a los individuos que lo componen a escoger entre dos "éticas de urgencia" (*éthiques de détresse*): la de la obediencia, que "consagra la falta" (1955: 257) del Estado y lo ayuda a perpetuarse, o la del testimonio, que "disminuye sus chances de sobrevivir" (1955: 258). Está de más decir aquí que los filmes estudiados, así como los sujetos cuyas declaraciones registran, escogerán la última. Ambos documentales, recordemos, buscan registrar un hecho noticioso preciso: una muerte, o más bien un asesinato, resultado directo de la intervención descomedida de las fuerzas policiales, que intentaban 'castigar' por la fuerza un acto considerado unilateralmente como de desobediencia civil.

Ahora bien, ¿en qué consistían, exactamente, esos actos de desobediencia? En *Herminda de la Victoria*, como ya hemos

Cine Documental

sugerido, la situación es expuesta de manera directa, según los detalles de la anécdota histórica: las autoridades, a través de sus fuerzas del orden, 'responden' a la fundación supuestamente 'ilegal' de una comunidad, a la ocupación ilegítima de un terreno baldío por parte de familias que provienen del naciente proletariado industrial de finales de los años 60. En *Miguel Ángel Aguilera, presente*, en cambio, la intervención pretendía reprimir una huelga –también calificada como 'ilegal'– que el Partido Comunista había organizado el 4 de julio de 1970. El problema –vale la pena insistir– reside en que ambas intervenciones tendrán consecuencias fatales, contraviniendo la prohibición de asesinar ("*l'interdiction du meurtre*"), que el mismo Ricœur reconocía como único límite "que la violencia del Estado no puede franquear" (1955: 255), si este desea no caer en el cataclismo, en el caos de la guerra, de "la lucha por la vida" (1955: 256). Por un lado, estará entonces la muerte de Miguel Ángel Aguilera, baleado por la policía durante la manifestación que acabamos de evocar. Pero estará también, por el otro, el deceso de la pequeña Herminda, muerta por asfixia en el marco de un procedimiento policial de desalojo.

En ambas cintas, ambos crímenes representan tanto el punto de partida de la práctica de investigación documental de los realizadores –estos se desplazan efectivamente al lugar de los hechos para registrar "en vivo" las reacciones de los familiares de las víctimas–, como su transformación en "texto", su "puesta en intriga" o, en otras palabras, su "escritura" o "fijación" cinematográficas. En su aspecto de ejercicios de fijación "historiográfica", ambos filmes deben, sin embargo, ser considerados, no como la corrección de una memoria parcial o incompleta, sino más bien como una "ayuda eficaz" para la comunicación de esta, a la manera de aquel "tercero" que, según los términos que Ricœur (2004: 168) extrae de Freud, "autorizaría" en la práctica psicoanalítica

Cine Documental

el surgimiento de los recuerdos en el paciente. Estas inquisiciones nos recuerdan, como afirma Camilo Trumper a propósito de *Miguel Ángel Aguilera, presente*, que “[l]a práctica del cine documental [...] creaba [en esa época] un espacio en el que una conversación democrática, abierta, podía tener lugar, y en el cual una política participativa, aunque efímera, podía echar raíces” (2016: 160).

Es posible, a este mismo respecto, comprender las dos obras en cuestión como instrumentos de un ‘uso’ muy específico de la memoria que es el resultado de un contexto histórico y político también muy particular, en el cual, como sostiene Bossay, se apelaba fuertemente “a la creencia de que lo que se estaba viviendo se escribía en los anales de la historia mientras se filmaba” (2014: 109). Este uso, sostendré, tiende a la re-activación y a la revalorización testimonial de cierta forma de identidad colectiva ‘viva’, ligada a los individuos y a sus emociones, más que a la relación cronológica, progresiva y coherente de acontecimientos o a la constatación de realidades verificables. Afirmaré, así, que estos filmes nos hablan de una ‘memoria viva’ en el sentido de que se centran en los testimonios espontáneos de los sobrevivientes, de los testigos oculares directos de las violencias estatales evocadas. He de precisar, por último, que entiendo la noción de ‘memoria viva’ según la fórmula que Dominique Viart (2008: 87) toma prestada de Pierre Nora, es decir, como una memoria “susceptible de fundar el presente en acción”. Esta memoria que calificaremos como ‘viva’ se opone radicalmente a las ataduras y presiones de una memoria institucionalizada, obligada o reificada, *i.e.*, “ritualizada en prácticas conmemorativas” (Viart, 2008: 87).

Al desplazarse, al fin, y como ya ha quedado claro, entre los límites de lo individual y de lo colectivo, de lo privado y lo público, ambos filmes subrayan las tensiones y relaciones

que pueden establecerse entre las categorías de 'memoria colectiva' y 'memoria individual', recordándonos de paso que estas dos nociones, según la fórmula de Ricœur (1998: 32), "se constituyen simultáneamente según el esquema de una constitución mutua y cruzada".

Miguel Ángel Aguilera, presente: una letanía en familia

Miguel Ángel Aguilera, presente muestra, en su mayor parte, imágenes capturadas durante los funerales de Miguel Ángel Aguilera, joven simpatizante del Partido Comunista Chileno asesinado por la policía en el contexto de una huelga popular. Una especial importancia es concedida, a lo largo del cortometraje, a los testimonios de los parientes y allegados de la víctima, quienes relatan con crudeza las circunstancias de la muerte de Miguel y recuerdan algunos de sus costumbres y comportamientos familiares. Su pareja, por ejemplo, recuerda hacia la mitad del filme, angustiada y entre sollozos, el día en que empezaron a salir, día de año nuevo, y que iba a verla todos los días a las 7 y media. La madre, por su parte, afirma, al recordar las costumbres de su hijo: "Siempre sonriendo, se iba a su colegio [...]".

Estos testimonios hacen referencia a la vida íntima de Miguel Ángel y nos hablan, particularmente, de los afectos y emociones de sus allegados. En este sentido, responden positivamente a la "necesidad de dejar hablar el odio, el amor, la decepción" que Ricœur (1998: 43), siguiendo el derrotero terapéutico de Freud, ubicaba en el centro de todo trabajo de cura de una memoria "herida" y que constituiría, según él, un acto de "verdadera resistencia" (1998: 43) frente a las diversas manipulaciones y abusos que la memoria es susceptible de sufrir 'desde' el poder. Por lo demás, el recurso a los "allegados" no está desprovisto de importancia,

Cine Documental

pues, como señala el mismo Ricœur en *La Memoria, la historia, el olvido*, estos ocupan un lugar preponderante en el establecimiento de relaciones entre los polos de la memoria individual y la memoria colectiva, funcionando como una instancia intermediaria entre ambos: "Los allegados", afirma el filósofo, "esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros, están situados en una gama de variación de las distancias en la relación entre el sí y los otros [...]. Los cercanos son 'otros' próximos, 'prójimos' privilegiados" (2004: 171).



Mientras todas las frases que acabamos de evocar son dichas por los parientes de Miguel Ángel, la pantalla nos expone en planos detalle las manos de cada uno de los miembros de la familia del joven. Este gesto de descomposición de una parte del cuerpo de los testigos tiene por objeto, a mi parecer, poner de manifiesto -de manera acaso demasiado literal- la clase a la que pertenecen los sujetos entrevistados.

Del mismo modo, varios objetos que pueblan la casa familiar y dan cuenta del ambiente de miseria en el cual viven sus moradores son capturados por el objetivo de la cámara: botellas semivacías, afiches electorales que cuelgan de muros quebradizos, suéteres agujereados, restos de comida y, en fin, tantos otros índices mudos de una vida que transcurre mustiamente, en la más desoladora de las pobrezaas. De todos estos elementos materiales podríamos decir, en cualquier caso, según la fórmula de Maurice Halbwachs, que participan de un

Cine Documental

sentimiento de identidad colectiva en cuanto "nos recuerdan una manera de ser común a muchos hombres, [...] y [atraen] nuestra atención sobre cada una de sus partes, [...] como si disecáramos un pensamiento en el que se confunden los aportes de una cantidad de grupos" (1968: 131). Y a esto podríamos añadir, de nuevo con Halbwachs: "[No] es el individuo aislado, es el individuo en tanto miembro de un grupo, es el grupo mismo que se mantiene sumiso a la influencia de la naturaleza material y participa de su equilibrio" (1968: 132).

A los testimonios de los parientes y allegados de la víctima se suman, por otro lado, numerosas manifestaciones artísticas de las que el filme se sirve en su búsqueda de una "justa distancia con respecto al pasado" (Ricoeur, 1998: 45). Así, hacia la mitad del filme, escuchamos unos versos de una canción de la compositora e intérprete chilena Violeta Parra, fallecida apenas unos meses antes de la realización del documental. La canción adopta una estructura iterativa construida a partir de una frase que es repetida de manera insistente al inicio de cada estrofa, en forma de letanía: "¿Qué he sacado con quererte, ay, ay, ay?".

Otro elemento derivado del imaginario popular es expuesto en la película. Varias son las tomas que nos muestran, en efecto, murales pintados sobre los que pueden leerse, respectivamente, consignas que denuncian la atrocidad de las violencias policiales y llaman a un levantamiento de la clase obrera. Todas estas inscripciones, que adoptan a ratos un aire manifiestamente revolucionario, reflejan la influencia de una retórica proveniente de las luchas revolucionarias llevadas a cabo en Hispanoamérica durante los años 60 y 70. Hacia el final del filme, por ejemplo, vemos frases como: "¡Asesinos! Ya van 35 personas", "Pacos asesinos", "Miguel Aguilera, te vengaremos", o simplemente, en un acto casi poético, la palabra "Mierda". Con el mismo ánimo, la película expone en

repetidas ocasiones la portada de un periódico en la que podemos leer claramente la exclamación: “¡Fueron a matar!”.



Herminda de la Victoria (o la historia en plural)

Herminda de la Victoria aborda, por su parte, un tema bastante similar. Como ya se ha señalado, el filme hace referencia a un hecho noticioso que causó escándalo en la época. A grandes rasgos, la cinta se centra en los avatares de un grupo de familias obreras que, después de haber perdido sus respectivos domicilios, erra sin rumbo y termina instalándose en un terreno baldío en las afueras de Santiago. Allí, los recién llegados construyen con sus propias manos casas muy precarias de cartón, madera y zinc. Debido al carácter ilegal de esta ocupación, y frente al rechazo de los pobladores ante la petición de abandono de las autoridades, estas deciden desalojar de manera violenta a los ocupantes, para lo cual son movilizadas las fuerzas del orden. Durante una de las intervenciones, un policía, haciendo uso de una fuerza a todas luces desmesurada, arrastra por tierra a una joven madre que sostenía entre sus brazos a su hija recién nacida con una fuerza también desmesurada que termina por asfixiarla. El nombre de este bebé muerto es -lo sabremos hacia el final del film- *Herminda*.

Es posible reconocer de entrada en *Herminda* algunas variaciones con respecto a *Miguel*. En la cinta de Hübner la

muerte funcionará como un elemento fundador que marcará tanto el comienzo de una nueva vida para los habitantes de la toma -la represión policial disminuirá, en efecto, luego del fallecimiento de Herminda- como el establecimiento de un nuevo hogar permanente. A diferencia de lo que sucedía en *Miguel*, una relación mucho más ambigua parece establecerse entre el hecho traumático de la muerte y la lucha política de la cual este es, en cierta forma, un resultado. La muerte es concebida, en este último contexto, como el signo, el índice incontestable de una victoria: los obreros logran frenar y expulsar definitivamente a las fuerzas del orden -y, consecuentemente, al poder punitivo del Estado-, conquistando al mismo tiempo un espacio concreto que desde ahora les pertenece.

Ahora bien, hay también en *Herminda* una clara insistencia en lo que respecta a la labor obrera y al trabajo manual, como sucedía en *Miguel*. Este guiño parece referirse a una suerte de identidad colectiva de clase que se actualiza a través del recuerdo de un gesto inmemorial: el de la manipulación de instrumentos de trabajo artesanal, utilizados en este caso en las faenas de construcción de las viviendas.

Sin embargo, este mismo gesto se encuentra atravesado también por una presencia que amenaza con romper la unidad de la comunidad y que lleva, en un sentido más amplio, a una división en el seno de la clase obrera. A las imágenes de trabajadores y trabajadoras que construyen con sus propias manos todo un ecosistema urbano se suman, paralelamente, las imágenes de la inacción, de la desocupación, de la ociosidad, de los cesantes que han perdido, como consecuencia de la ocupación de los terrenos, sus trabajos oficiales. Uno de los testigos entrevistados afirma a este respecto: "Estoy cesante desde que llegamos. Falté tres días al trabajo por la ocupación y cuando volví me echaron". Un poco más tarde, un

Cine Documental

segundo testigo añade: "Tenemos un lugar para vivir, pero ahora no podemos trabajar". Se ilustra de esta manera una división marxista de la fuerza de trabajo: están por una parte los empleados que poseen un sub-trabajo -incluso si este se realiza a domicilio- y, por otra, el conjunto de los desempleados que constituyen la "población obrera disponible y miserable que el capital tiene en reserva para sus necesidades de explotación cambiantes" (Marx, 1993: 548).



Al margen de estas consideraciones, lo que interesa aquí es la manera en que se construye cinematográficamente el relato de la muerte de Herminda y la posterior conquista de los pobladores. Me parece que este último ejemplo demuestra que, en *Herminda*, por regla general, los testimonios se componen de manera colectiva, por adición o aglutinamiento. Otra secuencia merece ser citada en virtud de ese mismo procedimiento. Durante los primeros minutos del filme, Hübner dispone, uno tras otro, los testimonios de tres mujeres. Todas parecen responder a una pregunta que no es formulada de forma explícita: "¿Por qué arriesgarse a participar en la toma de terrenos?", pregunta cuya respuesta, como en *Miguel*, parece ser asumida de manera colectiva, por un sujeto grupal cuya identidad se construye progresivamente, por la yuxtaposición de testimonios.

Una primera mujer argumenta: "Porque mi pieza estaba hecha en el medio de cinco pozos negros. Y yo tengo seis niños que [...] se están educando y tienen que estar en una limpieza más humana". Otra, más adelante, corrobora: "Yo me decidí venir

Cine Documental

para acá, señor, porque donde vivo es un recinto municipal y la pieza donde habito es un hoyo séptico y cuando llueve eso se anega y tengo que pasar por puentes para acostar a mis hijos". Finalmente, una tercera mujer explica, con su voz a punto de quebrarse: "Porque no tengo donde vivir. Estoy en una caseta y el dueño me echa todos los días".

Mientras estos testimonios son proferidos, sin embargo, la imagen se abandona a una deriva en la que los rostros de esas mujeres están ausentes. Desfilan en la pantalla, en cambio, diferentes vistas o clichés que dan cuenta de las paupérrimas condiciones de vida en la toma. Hübner evoca, a través de una serie de planos de corta duración, la fragilidad y precariedad de las construcciones, el estado de insalubridad generalizado, la falta de las normas de confort más elementales. A estos planos objetuales se sumarán, enseguida, y cuando el segundo testimonio comienza, las imágenes de una niña que llena un balde de agua en el que parece ser el único grifo de agua potable del lugar, y de dos niños que juegan en el barro, entre latas vacías y piedras, junto a una poza de agua séptica. Apenas comienza el tercer y último testimonio, vemos a una mujer que lava ropa a mano, con un gesto mecánico, detrás de una alambrada.

Este procedimiento de disyunción entre lo que aparece en pantalla y lo que se escucha en la banda de sonido pretende resaltar el contenido de las declaraciones de los testigos y, con ello, dar una idea concreta del estado de precariedad, desamparo y deriva de los pobladores. Si sus condiciones actuales de vida en la ocupación —que la cámara acaba de revelarnos en toda su miseria— les parecen, en efecto, superiores a las de sus viviendas de antaño, no es difícil imaginar cuál era el nivel de salubridad de estas últimas.

Cine Documental

Gracias a este simple gesto de montaje, se opera, pues, un doble movimiento, a la vez temporal y espacial: mientras las voces de testigos no identificados describen las condiciones de sus moradas pasadas, la cámara, en tiempo presente, nos muestra aquellas en las que residen hoy. Testimonio oral e imagen componen, así, entrelazados, y a través de la puesta en contacto de dos temporalidades y dos lugares disímiles, un episodio concreto de la historia reciente del proletariado nacional.

Conclusión

Como he intentado demostrar a lo largo de estas páginas, los dos filmes estudiados están estructurados a partir del episodio definitivo de la muerte. Si en *Miguel* el deceso del joven proletario sentará las bases de una estructura fílmica esencialmente iterativa y fragmentaria que tendrá como objeto la reconstitución, según puntos de vista múltiples y a partir de un principio dialógico, de un solo y mismo acontecimiento, en *Herminda de la Victoria* el fallecimiento del recién nacido será más bien interpretado por los propios pobladores como el corolario de un largo proceso de lucha popular, lo que explica en parte la posición de este mismo acontecimiento en la cronología del relato: en efecto, la muerte nos es explicada apenas en los últimos segundos del filme, como si se tratara de la clave interpretativa que engloba todo el relato de manera teleológica. Tanto *Miguel* como *Herminda* contribuyen, en ese sentido, a la idea de una construcción social y popular de la memoria en la que el testimonio oral –registrado en vivo, en el lugar de los hechos– ocupa un lugar preponderante y en la que, según la fórmula de Halbwachs (1968: 33), “cada memoria individual [constituye] un punto de vista sobre la memoria colectiva”.

Cine Documental

En otro ámbito, el hecho de que los filmes lleven por título los nombres propios de sus 'protagonistas' merece cierta atención. Este gesto denominador da cuenta, por un lado, de una individualidad que lucha por imponerse en un contexto político que, como el del Chile de esos años, parecía privilegiar más bien la puesta en escena de sujetos colectivos (Dittus y Ulloa, 2017: 38); por otro, subraya también el deseo de hiperestesiar estas mismas individualidades con el objeto de hacerlas alcanzar el estatus de verdaderos mitos generadores de nuevos relatos de resistencia. En un plano general, lo que los realizadores parecen demostrar al escoger como título para sus filmes los nombres de los personajes es la necesidad de arraigar todo discurso de resistencia colectiva en esta suerte de potencia deíctica de la escritura historiográfica que es, para Michel de Certeau, el uso de nombres propios: "Nombrar a los ausentes de la casa e introducirlos en el lenguaje de la galería 'escriptuaria' equivale a liberar espacio para los vivos, a través de un acto de comunicación que combina la ausencia de los vivos en el lenguaje y la ausencia de los muertos en la casa" (1975: 141, traducción nuestra).

A través de los testimonios evocados, los sujetos secundarios y en cierta medida anónimos que pueblan ambos filmes -amigos y parientes del joven comunista en *Miguel*, madre y otros pobladores de la ocupación en *Herminda*- se apropian de las violencias cometidas en el nombre del Estado y las invierten, haciendo surgir de ellas un segundo sentido. La violencia estatal a la cual ambos filmes hacen referencia adquiere, de esta manera -a pesar de su carácter aparentemente 'victorioso'-, una naturaleza que podemos calificar, por lo menos, como ambigua. Afirma, por un lado, ese "monopolio de la coacción física" del que hablaba Ricœur al referirse al carácter punitivo inherente a todo Estado, pero, por otro lado, señala también, en estos casos concretos, una victoria

Cine Documental

elíptica o velada que nace de la derrota y se impone finalmente a esta, haciendo surgir 'novedad' en la forma de objetos de memoria que se organizan alrededor de una obra fílmica que los reagrupa, los autoriza y los sanciona bajo el auspicio de un nombre propio.

Al dar el nombre del niño muerto al nuevo vecindario que los obreros fundan con sus propias manos, los pobladores de *Herminda* realizan un gesto hondamente disidente que tiene como correlato la importancia concedida en *Miguel* al motivo del nombre propio. Este gesto consiste, simplemente, en transformar la derrota sufrida —ya lo dijimos: derrota cuyo corolario es la muerte violenta de dos personas— en victorias simbólicas que se afirman como tales por el hecho mismo de producir o de generar instancias 'memoriales': mientras que la violencia policial activada desde el Estado se reproduce a través de una repetición maquinal —que es, esencialmente, siempre la misma, trátase de desalojo o de represión de una huelga—, los actos de resistencia de los obreros y obreras poseen, en potencia, un poder evocador con propiedades creativas que se actualiza en formas conmemorativas más espontáneas: cantos, funerales, discursos, consignas políticas a viva voz, escrituras alternativas (grafitis, panfletos, afiches, inscripciones), apropiaciones del espacio público, testimonios orales, 'denominaciones' simbólicas y, en este caso específico, obras documentales.

Habría que referirse, para concluir, al potencial 'histórico' de los filmes analizados. Y es que ambas cintas —como se ha intentado demostrar— constituyen no solamente documentos preciosos de una etapa tumultuosa de la historia reciente de Chile que, según modalidades diversas, atormenta la consciencia política del presente; se trata también, y acaso de manera más relevante, de obras que poseen una enorme potencia de actualidad en el sentido en que subrayan temáticas

que siguen siendo conflictivas y que suscitan, todavía hoy, encendidos debates a nivel nacional. En ese sentido, la constatación de Claudia Bossay, según la cual se habría vivido, durante el período de la UP, un proceso de *hyper-recording*, en el que “se filmaba eventos que en su época aún no revelaban su potencialidad histórica” (2014: 109), resulta más que pertinente. Las declaraciones de Douglas Hübner, quien, entrevistado en 2003 para el periódico *El Mercurio*, afirmaba, retrospectivamente, que *Herminda* era “la primera película chilena que se filma desde la perspectiva del actor social”³, no harían más que confirmar esa intuición.

Bibliografía

Bolzoni, Francesco (1974), *El cine de Allende*, Valencia, Fernando Torres.

Bossay, Claudia (2014), “El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: dicotomías en la lectura de lo visual durante la unidad popular, la dictadura y la transición a la democracia”, en *Comunicación y medios*, 29, 106-118.

Corro, Pablo (2012), *Retóricas del cine chileno*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Corro, Pablo, et al. (2007), *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.

De Certeau, Michel (1975), *L'Écriture de l'Histoire*, París, Gallimard.

Dittus, Rubén, y Erna Ulloa Castillo (2017), “Cartografía del cine documental político chileno: entre el discurso político y la retórica audiovisual”, en *Anàlisi*, 56, 33-47.

Cine Documental

- Dumouchel, Paul (2011), *Le Sacrifice inutile: essai sur la violence politique*, París, Flammarion.
- Girard, René (1983), *La violencia y lo sagrado*, traducción del francés de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, primera edición: 1972.
- Halbwachs, Maurice (1968), *La Mémoire collective*, París, Presses Universitaires de France, primera edición: 1950.
- Marx, Karl (1993), *Le Capital. Livre I*, traducción del alemán al francés de É. Balibar et al., París, PUF, col. "Quadrige", primera edición: 1867.
- Mouesca, Jacqueline (2005), *El documental chileno*, Santiago de Chile, LOM.
- (1988), *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Santiago de Chile, Ediciones del Litoral.
- Palacios, José Miguel (2013), "Contradicciones del manifiesto de los cineastas chilenos de la Unidad Popular", en *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, Mónica Villaroel (ed.), Santiago de Chile, LOM, 127-135.
- Pick, Zuzana (1984), "La imagen cinematográfica y la representación de la realidad", en *Literatura chilena: creación y crítica*, Los Ángeles, Ediciones de La Frontera, 31-40.
- Pinto, Iván (2016), "Crítica y crisis en el Nuevo Cine", en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Mariano Mestman (ed.), Buenos Aires, Akal, 185-215.
- Ricœur, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, traducción del francés de Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, primera edición: 2000.

Cine Documental

- (2004), *Tiempo y narración. Tomo I*, traducción del francés de Agustín Neira, México DF, Siglo XXI Editores, primera edición: 1983.
- (1998), "Passé, mémoire et oubli", en *Histoire et Mémoire*, Martine Verlhac (ed.), Grenoble, Centre Régional de Documentation Pédagogique de l'Académie de Grenoble, 29-45.
- (1955), *Histoire et Vérité*, París, Seuil.

Salinas, Claudio, y Hans Stange (2008), *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*, Santiago de Chile, Uqbar.

Trabucco, Sergio (2014), *Con los ojos abiertos: el nuevo cine chileno y el movimiento del nuevo cine latinoamericano*, Santiago de Chile, LOM.

Trumper, Camilo (2016), *Ephemeral Histories: Public Art, Politics and the Struggle for the Streets in Chile*, Oakland, University of California Press.

Valle Dávila, Ignacio del (2014), *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Vega, Alicia (2006), *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado.

Viart, Dominique (2008), "Des hommes habités d'histoire: Olivier Rolin, *Tigre en papier*", en *Cahiers de recherches interuniversitaires néerlandaises*, Ámsterdam, Rodopi, 83-97.

Von Trotha, Trutz (1993), "La Dépossession du pouvoir et la déresponsabilisation de l'individu dans l'évolution vers la constitution de l'État et l'acquisition de son monopole de

Cine Documental

la violence", en *La Violence et l'État. Formes et évolution d'un monopole*, Étienne Le Roy et Trutz von Trotha (eds.), París, L'Harmattan, 15-34.

Notas

¹ Citado en la sinopsis de *Miguel Ángel Aguilera, presente*, en *Cineteca virtual de la Universidad de Chile* (en línea).

² Citado en "El despertar del Nuevo Cine Chileno", en *CineChile, Enciclopedia del cine chileno* (en línea).

³ Citado en la sinopsis de *Hermina de la Victoria*, en *Cineteca virtual de la Universidad de Chile* (en línea).