

# K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

## La vía cultural al socialismo.

Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular

Loreto López González y Jaime Peris Plana. N. 17 (2021)

# K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

---

**La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular** 5-13  
Loreto López González y Jaume Peris Blanes

### DEBATES, DISCUSIONES Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR

---

**Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular** 15-41  
Natália Ayo Schmiedecke

**El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969)** 43-67  
Laura de la Luz Briceño Ramírez

**Balances al proyecto cultural durante la Unidad Popular: *La quinta rueda y Cuadernos de la Realidad Nacional*** 69-92  
César Zamorano Díaz

**El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos** 93-116  
Carolina Andrea Espinoza Cartes

**Un encuentro personal con una épica colectiva: conversando en torno a los documentos del período de formación del Museo de la Solidaridad** 117-134  
Loreto López González

### LA MÚSICA POPULAR COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

---

**Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial** 135-154  
Jorge Montealegre Iturra, Rafael Chavarría Contreras

**El movimiento de la Nueva Canción chilena: cultura y contrahegemonía** 155-179  
J. Patrice McSherry

**En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución (1967-1973)** 181-204  
César Eduardo Albornoz Cuevas

## FORMAS Y POLÍTICAS DEL NUEVO CINE

---

**1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende** 207-216  
Patricio Guzmán

**Lectores de imágenes en tiempos de revolución: *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores** 217-248  
Elizabeth L. Hochberg

**Filmar la aceleración de la historia: dicotomías del gesto en dos documentales de la UTE** 249-270  
Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

**Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán** 271-297  
Álvaro Martín Sanz

**Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura** 299-315  
Alicia Salomone

## LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN EL TORBELLINO DE LA HISTORIA

---

**Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena** 317-334  
Matías Ayala Munita

**La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución** 335-359  
Christian Anwandter Donoso

**Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo** 361-385  
Patricia Alejandra Artés

**Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende** 387-412  
Olga Lobo Carballo

**Portada:** diseño de Carlos Altamirano basado en fragmento del mural ubicado en el Centro Cultural Gabriela Mistral, realizado por la Brigada Ramona Parra para el 1 festival de intervención urbana Hecho en Casa, 2012.

## NOSTALGIA DE LA UNIDAD POPULAR. EVOLUCIÓN DE LA FORMA CINEMATOGRAFICA EN LA OBRA DE PATRICIO GUZMÁN

Nostalgia of Popular Unity. Evolution of the cinematographic form in Patricio Guzmán's oeuvre

---

ÁLVARO MARTÍN SANZ  
Universidad de Valladolid (España)

dreamzerofilms@gmail.com

Recibido: 7 de abril de 2020

Aceptado: 13 de enero de 2021

<https://orcid.org/0000-0002-8327-9830>

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.17005>

N. 17 (2021): 271-297. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** Con una filmografía compuesta por más de una veintena de películas que se extienden a lo largo de más de cincuenta años, Patricio Guzmán es uno de los principales exponentes de la generación del Nuevo Cine Chileno que todavía sigue en activo. Su dedicación casi exclusiva al cine documental, plantea a través de una multitud de trabajos distintos acercamientos al Chile de Salvador Allende que amplían y ponen en cuestión los hechos recogidos en la historia oficial. La hipótesis de partida del presente artículo presenta la idea de cómo si bien toda la obra de Guzmán está basada en similares preceptos ideológicos, el paso del tiempo y el cambio de las circunstancias bajo las que nace su cine provocan una depuración de las formas y los estilos cinematográficos empleados en los films que realiza con posterioridad a la caída del gobierno de Unidad Popular. De esta forma, la obra del cineasta chileno sustituye la espontaneidad documental por una reflexividad mediada, la cual adquiere un componente poético bañado por la nostalgia de un pasado irrecuperable que abandona la innovación formal para buscar una contención en la imagen que además de transmitir el mensaje permite constituir un placer estético.

**PALABRAS CLAVE:** Nuevo Cine Chileno; La batalla de Chile; la memoria obstinada; Salvador Allende; El botón de nácar; memoria.

**ABSTRACT:** With a filmography made up of more than twenty films over fifty years, Patricio Guzmán is one of the main exponents of the generation of New Chilean Cinema that is still active. His almost exclusive dedication to documentary cinema, proposes through a multitude of films different approaches to Salvador Allende's Chile that expand and question the facts collected in the official history. The main hypothesis of this article presents the idea of how although all of Guzmán's work is based on similar ideological precepts, the passage of time and the change in the circumstances under which his cinema is born cause a restraint of the forms and the cinematographic styles used in the films that he has made after the fall of the Popular Unity government. In this way, the Chilean filmmaker's work replaces documentary spontaneity with mediated reflexivity, which acquires a poetic component bathed in nostalgia for an unrecoverable past that abandons formal innovation to seek a contention in the image that, in addition to transmitting the message, allows to constitute an aesthetic pleasure.

**KEYWORDS:** New Chilean Cinema; The Battle of Chile; Chile Obstinate Memory; Salvador Allende; The Pearl Button; memory.

## INTRODUCCIÓN

*I think that life is memory, everything is memory. There is no present time and everything in life is remembering. I think memory encompasses all life, and all the mind. I'm not simply me—I'm my father and all that came before me, who are millions. Nostalgia for the Light sprung from this concept. It involves body and soul but also matter, the earth, the cosmos, all combined.*

(Guzmán en White 2012: 4)

Estas palabras bien pueden condensar la filosofía documentarista que ha desarrollado Patricio Guzmán a lo largo de toda su obra. Una ejemplar trayectoria cinematográfica en la que ha tratado de explorar los distintos fenómenos de la memoria, personal y colectiva, y cómo estos se insertan dentro de la historia, especialmente de Chile, el país que lo vio nacer. Contextualizando, Patricio Guzmán nace en Santiago de Chile el 11 de agosto de 1941. El divorcio de sus padres le lleva a permanecer junto a su madre en una infancia de carácter nómada en la que se forma en distintas instituciones escolares de Santiago y Valparaíso (Ruffinelli, 2008). Posteriormente, termina el bachillerato y comienza a estudiar en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y en las facultades de Historia y Filosofía. No obstante, debido a razones económicas se ve obligado a compaginar su carrera académica con un trabajo en una agencia publicitaria, labor que no le apasiona pero que le proporciona su primer acercamiento al séptimo arte. Realiza así, junto a la colaboración de varios amigos, algunas piezas en super 8 que terminan llamando la atención de Rafael Sánchez, fundador del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile (Salinas y Soto, 1973) e iniciador de la enseñanza del cine a nivel superior en el país (Vega, 1979).

De forma paralela en 1959 se crea el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, el cuál se plantea como principales objetivos: “1) La investigación de los medios audiovisuales en busca de un lenguaje propio de trabajo; 2) la formación de profesionales; y 3) la producción de películas para uso universitario” (Mouesca, 1988: 16). Así, tal y como señalan Raurich Valencia y Silva Escobar (2010: 67), estos objetivos no tardarán en ser ampliados en una práctica cinematográfica que tomará inspiración del Neorrealismo italiano para concebir documentales sobre lo popular tales como *Día de organillos* (1959), *Marcha de los obreros del carbón* (1960) y *Banderas del Pueblo* (1964) de Sergio Bravo, *Un Viaje a Santiago* (1960) de Hernán Correa, o *Un hogar sin tierra* (1961) de Patricio Kaulen. Es en la segunda mitad de los años sesenta en la que el gobierno de Eduardo Frei Montalva impulsa ciertas reformas que por un lado recaen “en viejos vicios, en antiguas malas costumbres, y por el otro, emergió un cine-cine, de superación de las burdas tradiciones que habían operado pesadamente sobre toda la industria y la

concepción que se tenía sobre el arte de la imagen” (Ossa, 1971: 77).

Surge de esta manera el conocido como Nuevo Cine Chileno, configurado principalmente entre 1967 y 1969 gracias al marco de sucesivas ediciones del Festival de Cine de Viña del Mar (Mouesca y Orellana, 2010). En este sentido, es destacable la figura del cineasta Aldo Francia como ideador del certamen en torno al que se van a aglutinar todos los cineastas que se encontraban produciendo en esos años (Orell García, 2006: 21-23).

El concepto de “nuevo cine” se lo apropiaron los movimientos filmicos de los sesenta, como una manera de identificar, con un aire de saludo, a los actos simultáneos de rebeldía estética y política que produjeron los cineastas jóvenes [...]. Como todos los “nuevos cines, el Nuevo Cine Chileno tuvo sus ambigüedades y sus fronteras líquidas, pero no hay duda de que identificó un cambio en los modos de producción que, arrancando de un juicio negativo sobre todo lo que había existido, terminaba en un luminoso lado afirmativo: la proclamación de la independencia del acto creativo, la afirmación de una conciencia política y la defensa de su conexión cultural con su propio pueblo. (Cavallo y Maza, 2011: 13)

Raurich Valencia y Silva Escobar (2010: 72) señalan a *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz como la primera película que rompe el canon de las convenciones tradicionales para establecer las nuevas formas cinematográficas basadas en la transgresión estética que se terminarían popularizando entre los jóvenes cineastas. A este respecto cabe señalar cómo hay autores que incluso cuestionan la existencia de esta generación en base a que la comparación entre los primeros cineastas (Miguel Littin, Aldo Francia, Raúl Ruiz o Helvio Soto) muestra distintos estilos cinematográficos que a veces no tienen nada que ver entre sí (Cavallo y Díaz, 2007). Frente a este pensamiento emerge sin embargo un sentido de unión en torno a los contenidos de las obras, las cuales buscan integrar “los problemas sociales y la identidad nacional en la creación artística” (Mouesca, 1988: 36).

Así, Ruiz, con su película, lograba un “cine que provoque una identificación o mejor dicho una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso a los más negativos. La función de reconocimiento me parecía -y me parece- la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional” (Salinas et. al., 1972: 6). En este sentido, no se esconde la intención política de este nuevo cine que participa activamente en la “vía chilena al socialismo” (Raurich Valencia y Silva Escobar, 2010: 74). El cine se concibe como una herramienta a través de la cuál manifestar “la importancia de los valores populares como fuente de reflexión cultural y transformar el arte en instrumento de acción política” (Gallardo, 2007: 126). La elección de Allende se refleja como un acontecimiento clave para esta generación en el nivel de apertura creativa (Cornejo, 2013: 15). El Nuevo Cine Chileno se entiende dentro de un contexto cruzado de cine de

la liberación de Latinoamérica. Cuba y el Chile de Allende se posicionan como modelos en el continente de las nuevas condiciones de producción que habrían de seguir el resto de los países prerrevolucionarios (Flores, 2013: 171-172). “El cineasta revolucionario es el que lucha para acelerar el proceso de cambios y ayudar al avance social” llegará a enunciar Aldo Francia en 1973 (Álvarez Vergara, 2014: 64). El cine se muestra de esta forma como una herramienta de innovación y transformación social al servicio de la revolución.

A pesar de ello, cabe destacar que el Gobierno de Unidad Popular no termina de culminar la transformación necesaria a nivel de política cinematográfica (Mouesca, 1988: 55). Es reseñable, por ejemplo, cómo no se llegan a implementar las necesidades administrativas, legales y ejecutivas necesarias, en torno al organismo centralizado de Chile Films, para garantizar una producción sostenida en el tiempo (Guzmán, 1974). Más allá de esta falta de medidas que a buen seguro hubieran fortalecido la industria permitiendo una mayor difusión de las producciones cinematográficas, el cine chileno de la época se consolida en sus obras de ficción y de documental en torno a problemáticas sociales que responden a la hegemonía fantasiosa del cine hollywoodiense con retratos realistas y cercanos. Tal y como concluye el historiador chileno Álvarez Vergara:

el cine de Allende se hacía cargo de las principales problemáticas sociales de nuestro pueblo, como también profundizó en las tensiones y contradicciones que afloraban al interior de la izquierda. Fue un cine del pueblo, para el pueblo. Fue el cine que acompañó al compañero Allende en sus sueños de un Chile libre, democrático, igualitario y popular. (2014: 69)

Volviendo a Patricio Guzmán, cabe señalar cómo encontrando el Instituto Fílmico chileno de “clima medieval” (Guzmán en Salinas y Soto, 1973), decide emigrar junto a su esposa a España para estudiar en la extinta Escuela Oficial de Cine de Madrid. Tras conseguir su título encuentra trabajo en la productora audiovisual Estudios Moro, en la que permanece cerca de dos años coincidiendo con un joven Víctor Erice o con el director de fotografía José Luis Alcaine (Godoy Orellana y Obregón Iturra, 2013: 145). No obstante, a pesar de la estabilidad profesional, Guzmán en aquel momento no piensa más que en volver a su país natal para desarrollar sus proyectos, imposibles de realizar al otro lado del Atlántico:

España era para mí muy atractiva, pero hay algo que al cineasta latinoamericano le impide realizarse en plenitud. El cineasta encuentra inevitablemente un paisaje diferente, unos rostros distintos, un lenguaje que no es el suyo y una geografía humana que no es la de su país. (Guzmán en Salinas y Soto, 1973)

El retorno vendrá pues con elección de Salvador Allende en 1970. “Hice mis maletas lo más rápido posible para regresar a Chile en los primeros meses de 1971. No podía perderme algo tan extraordinario como vivir una revolución de verdad” (Guzmán en Godoy Orellana & Obregón Iturra, 2013: 145). De esta forma, de vuelta en su tierra natal, Guzmán emprende su primera gran labor documental en la creación de una película en torno a la presidencia de Allende: “Nosotros, como jóvenes cineastas, estábamos desbordados. No alcanzábamos a filmar ni el 10 por ciento de lo que ocurría. Corríamos de un lado para el otro. Se producían cientos de acciones cerca de la cámara” (Guzmán, 2013: párr. 10). *El primer año* (1972) tiene la voluntad de narrar en orden cronológico los fenómenos acontecidos en el primer año del gobierno de la Unidad Popular que abarcan hasta la llegada de Fidel Castro a Chile. Film en el que se empieza a formular el espíritu de reconstrucción del tiempo que se adueñará de las siguientes películas del cineasta chileno y que salta a la escena internacional con la ayuda de Chris Marker, quien compra los derechos de distribución de la obra, la dobla al francés y realiza un prólogo a la misma para el circuito europeo (Dittus, 2014: 14). “Me dijo más o menos lo siguiente: ‘yo quería hacer una crónica de lo que pasa. Como usted ya la hizo, le compro la película’” (Guzmán en Godoy Orellana y Obregón Iturra, 2013: 146).

La vuelta a Chile de Guzmán le inserta dentro de una corriente construida “bajo una formación discursiva revolucionaria, descolonizadora y militante que permite la emergencia de conceptos y enunciados que se constituyen como acontecimiento dotados de materialidad” (Raurich Valencia y Silva Escobar, 2010: 75). Juegan en este campo un rol importante los documentales como los que produce Guzmán en esos años, alineados estos junto al gobierno de Unidad Popular, suponen un importante contrapeso en la batalla propagandística contra los medios de comunicación, de carácter eminentemente derechista (Mouesca, 1988: 64). Así, a pesar de la variedad de formas y estilos, el cine de estos años destaca por sus innovadores planteamientos formales centrados en representar al proletariado ante las distintas problemáticas a las que se enfrenta. Sin que quepa pensar en una “forma vulgar de realismo socialista”, las obras de este periodo prueban hasta qué punto “el cine es un arte y un instrumento de reflexión” (Gallardo, 2007: 132). De esta forma, se desarrollan unos postulados de creación que resultarán en todo un conjunto de films que realizan distintas radiografías de la sociedad chilena hasta la llegada de la dictadura del general Augusto Pinochet.

Así pues, la hipótesis de partida del presente artículo presenta la idea de cómo si bien toda la obra de Guzmán está basada en los preceptos ideológicos del Nuevo Cine Chileno, el paso del tiempo y el cambio de las circunstancias bajo las que este nace provocan una depuración de las formas y los estilos cinematográficos empleados en los films que realiza con posterioridad a la caída del gobierno de Allende. De esta manera, la filmografía del



cineasta chileno sustituye la espontaneidad documental por una reflexividad mediada, adquiriendo un componente poético bañado por la nostalgia de un pasado irrecuperable que abandona la innovación formal para terminar entregándose a la estética de la imagen. La metodología empleada en el presente artículo es el análisis textual del objeto fílmico de fragmentos de películas de distintas épocas que se consideran relevantes para entender la evolución del cineasta: la trilogía de *La batalla de Chile* (1975-1979), *Chile, memoria obstinada* (1997), *Salvador Allende* (2004) y finalmente *El botón de nácar* (2015). Se opta por el análisis textual ya que este entiende

el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución. (Aumont y Marie, 1988: 8)

## LA BATALLA DE CHILE

Durante muchos años yo no sabía lo que era *La Batalla de Chile*. Incluso mientras la hacía, pensaba que no le iba a gustar a nadie, que era sólo para estudiosos, para iniciados. No tenía idea de qué valor universal podía tener. (Guzmán, 2012: 3)

Tal y como se ha señalado en el anterior apartado, Guzmán vuelve a Chile para filmar el proceso revolucionario con un cierto compromiso político con la causa, al igual que otros cineastas del cono sur con los que puede emparejarse su obra como Fernando Solanas, Santiago Álvarez o Eduardo Coutinho (López, 2014: 26). Así, el chileno filma el germen del que será uno de sus principales trabajos, la trilogía *La Batalla de Chile* (1975-1979), compuesta por las obras: *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de estado* (1977) y *El poder popular* (1979). “*La batalla de Chile* es hoy un verdadero documento histórico audiovisual, sin duda el más completo que existe hasta la fecha sobre el gobierno de la Unidad Popular y el golpe de Estado de 1973” (Arnal, 2013: 63). La trilogía representa un conglomerado audiovisual de más de cuatro horas de duración que busca hacer un recorrido exhaustivo del último periodo de gobierno de Allende y del golpe de Estado. En este proyecto resulta de nuevo clave la intervención de Chris Marker, al responder una carta de auxilio de Guzmán sobre el bloqueo estadounidense enviándole los rollos de celuloide virgen necesarios para grabar su documental (Guzmán 2013: 18).

Así, sin una metodología clara a seguir, el trabajo de filmación se centra en capturar las grandes líneas de acción para un trabajo que no tenía fecha de finalización prevista

(Guzmán, 1977). Se intercalan así entrevistas a distintos individuos de distintas procedencias que aporten visiones contrastadas del estado del país. De esta forma, se crea una radiografía social de los distintos espectros existentes durante el gobierno de Allende. Un trabajo ambicioso que busca reflejar esta época de cambio y que por desgracia vio interrumpida su producción. Y es que al poco de producirse el golpe de estado el equipo se queda sin celuloide (López, 1990: 274). Posteriormente, Guzmán es arrestado durante quince días en el Estadio Nacional antes de poder escapar del país sacando las bobinas filmadas con la ayuda de la Embajada Sueca (Guzmán & Sempere, 1977). Todos los miembros del equipo técnico partirán al exilio con la excepción del director de fotografía Jorge Müller, que será una de las víctimas desaparecidas.

Finalmente, tras un periplo europeo en el que de nuevo Chris Marker ayuda al chileno a buscar financiación para completar la película, Guzmán rompe con la productora del cineasta francés para editar el film en Cuba gracias al apoyo del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (Scherbovsky, 2016: 123; Blaine 2012: 116). Posteriormente, la película se convirtió en todo un éxito que puso a Guzmán en primera línea, al haber sido exhibida en treinta y cinco países y haber recibido premios en distintos festivales y certámenes de Francia, España, Alemania y Cuba (Godoy Orellana & Obregón, Iturra 2013: 140). Éxitos estos que sin embargo no facilitan la difusión de la obra en Chile una vez llegada la democracia. Tendrían que pasar casi diez años, hasta 1999, para que la obra fuera exhibida por vez primera en la televisión chilena (Klubock 2003: 279).

La imponente labor documental que se desvela en la trilogía convierte a *La batalla de Chile* no solo en una de las películas más difundidas del cineasta, sino también en una de sus obras predilectas:

Si no existiera *La Batalla de Chile*, los militares y los gobiernos de la transición hasta podrían haber negado todo lo que pasó. Por suerte, tenemos esta trilogía de cuatro horas y media, que muestra paso a paso lo que ocurrió realmente. En ese sentido la Batalla de Chile es una obra de contra información, un testimonio que no se puede desconocer. (Guzmán en Godoy Orellana y Obregón Iturra 2013: 144)

*La batalla de Chile* es por lo tanto un documental histórico del último año de presidencia de Salvador Allende que funciona como un retrato de la sociedad chilena del momento, con las distintas contradicciones y procesos dinámicos en marcha. Es este acercamiento a los distintos fenómenos que se producen mientras el documental se filma el que consolida el estilo de Guzmán, siguiendo a su obra *El primer año*, en la línea vanguardista del Nuevo Cine Chileno. Así, *La batalla de Chile* es ante todo una película que recoge imá-

genes a pie de calle, las ordena, y las ofrece al espectador como documentación directa de unos hechos históricos. Se consolida aquí el que será el principal rasgo de la obra del cineasta, su voz en off como hilo conductor<sup>1</sup>. Desde la distancia del presente, se contemplan pues imágenes de archivo (contemporáneas a la creación del film) que son contextualizadas de forma constante por una voz en off que de forma pedagógica expone el devenir de los sucesos. *La batalla de Chile* es, por lo tanto, “una narración fulgurante” que emplea “todos los elementos al alcance —sean éstos los del cine-reportaje, el directo, el documento social, con mucho del espíritu del cine perentorio y militante de la época—, para contar” (Ruffinelli 2008). De esta forma, el cineasta sintetiza distintos estilos en un método dialéctico que combina todas sus ventajas (Stam y Shohat, 1997: 269).

Para el propio Guzmán, la concepción inicial de la película, tal y como la describe a Chris Marker antes de iniciar el rodaje es la de “a free-form film, that will use journalistic reportage, still photography essay, the drama structure of a film, vertiginous editing and the sequence-shot, all this edited according to circumstances, according to the requirements of reality” (Ortega, 2006: 153). El planteamiento comunicativo del cineasta chileno se aborda desde una amplitud creativa que en vez de entregarse a la elaboración de una obra artística se alinea como un documento audiovisual que capture el sentir de un periodo histórico. En este sentido, la obra del chileno es ante todo un ejercicio pedagógico de historia y de memoria. La película enarbola “un discurso audiovisual similar al periodismo en lo que a veracidad se refiere”, mostrando hechos comprobables y con un “narrador aparentemente neutro, muy lejano aún de la narración en primera persona del Patricio Guzmán exiliado en París” (Arnal, 2013: 72).

Como primer ejemplo de esta dinámica propuesta formal es posible observar el inicio de la primera parte de la trilogía. Los créditos iniciales, en letras blancas sobre fondo negro, se acompañan con el sonido del bombardeo del Palacio de la Moneda. La imagen corta entonces a las icónicas imágenes del Palacio. Cortes sucesivos de distintas tomas de este hecho profundizan en un acto destructivo tan reconocible que no es contextualizado. Finalmente, sobre un plano general del palacio en llamas sobreimpresiona el título de la primera parte: *La insurrección de la burguesía*. La imagen salta entonces a un plano de una manifestación. La voz de Guzmán contextualiza los hechos presentando la analepsis que viene de realizar el montaje: “Seis meses antes del bombardeo del Palacio de la Moneda el pueblo chileno enfrenta elecciones para renovar el parlamento”. Continúa la exposición mientras mediante un plano secuencia, la cámara al hombro, caminando en el sentido de los manifestantes, altera su distancia focal, realiza rotaciones de eje o

<sup>1</sup> Si bien cabe matizar que *La batalla de Chile* tiene tres versiones: la original cubana de González Vila (1975, 1976, 1979), la del español Abilio Fernández en 1996, y finalmente la del propio cineasta en 2005 (Scherbovsky, 2016: 119). El presente análisis sigue esta tercera y última versión.

se inclina para capturar distintos gestos. Así, al comenzar filmando desde dentro de la protesta, Guzmán toma su primer posicionamiento como testigo directo de los hechos que narra, la cámara filma desde una postura reivindicativa y militante, oscilando de un lado a otro queriendo capturar todos los detalles.



Figura 1. Fotogramas de *La batalla de Chile*

El siguiente corte, que se enuncia a cámara, supone un paso más allá en las concepciones formales de la obra. Sin ocultar su dispositivo, un micrófono que es golpeado para funcionar como claqueta, Guzmán y su equipo suben a un autobús para pedir la opinión a distintos individuos. Se introduce por primera vez aquí la pluralidad ideológica que mostrará el film a lo largo de todo su metraje, pues más allá de su posicionamiento inicial, no trata de crear una imagen ideal y filtrada de la realidad dejando fuera del montaje aquellas intervenciones contrarias a su discurso. No se renuncia de esta forma a la complejidad de la realidad social del momento (Dittus, 2014: 15). Así, preguntando sobre quién debe ganar las elecciones, el conductor del vehículo se define como apolítico y no muestra por lo tanto voluntad de opinar. La segunda entrevistada, una mujer sentada detrás de este, manifiesta su apoyo por la oposición, conformada por los partidos Demócrata Cristiano y Nacional.

Sucesivos cortes, que vuelven a filmar movimientos populares en la calle, amplían la recogida de testimonios, esta vez favorables al gobierno de Allende. Lejos de intercalar testimonios de distintas opiniones, Guzmán opta por establecer así una separación de la realidad social en bandos de similar perspectiva. La cámara, siempre al hombro, sigue la exploración de los distintos lugares, tratando además de ofrecer un retrato cercano de los entrevistados. Lejos de mostrarse planos medios de estos, como suele ser la convención en el género, el uso del teleobjetivo permite capturar los detalles de sus rostros en un primer plano. El montaje finalmente se encarga de saltar de unos a otros otorgando al discurso una suerte de representatividad social: intervienen personas de ambos sexos y de distintas edades, así como de distintas ocupaciones: jubilados, trabajadores y estudiantes. Las intervenciones, todas ellas de una duración similar, por lo general de unos pocos segundos, impiden la identificación absoluta con cualquier personaje. De esta forma, no hay ningún protagonista y se crea en su lugar una identificación del espectador con la aspiración colectiva de las masas (Kumar, 2011: 13).



Figura 2. Fotogramas de *La batalla de Chile*

Dentro de los parámetros de este cine de ruptura podemos extraer otro ejemplo perteneciente a la secuencia inicial de la tercera parte de *La batalla de Chile*. De nuevo, la cámara vuelve a involucrarse en la acción, presentando esta vez un desfile de Salvador Allende. Un primer plano secuencia, de nuevo cámara al hombro, se desplaza por la calle documentando la escena instantes antes de que llegue el cortejo. Un gran angular ofrece la perspectiva humana del evento hasta que el cámara localiza a Allende al fondo. Un zoom comprime el espacio para ir más allá de lo visible ofreciendo, desenfocado mediante, un primer plano del presidente chileno. Comienza entonces la voz en off de Guzmán a explicar las medidas políticas llevadas a cabo por Allende hasta ese día.

Los logros que el cineasta va mencionando se asocian a la euforia que la cámara captura en las calles. Lejos de ofrecer una perspectiva global del evento con un plano abierto general que muestre la magnitud de la manifestación, la planificación divide la acción en distintas unidades de secuencia. De este modo, dejando atrás el plano secuencia inicial, la edición va saltando de unas tomas a otras tratando de aunar el sentir popular en sus distintas especificidades: soldados, partidarios de Unidad Popular, guardaespaldas y el propio Allende, al que la imagen vuelve una y otra vez como protagonista histórico. Tanto el discurso de la voz en off como el montaje que presentan las imágenes no establecen más personaje principal que la figura del presidente.

La construcción cinematográfica de este sentimiento social privilegia de nuevo la constitución de un todo en base a distintos detalles aislados a la convención estilística tradicional, mostrándose una amalgama de recursos fílmicos que acercan el fragmento a los planteamientos formales del cine de la *Nouvelle vague*: la cámara profundiza en los sujetos, se acerca o se aleja de ellos, empleo de zooms, saltos del eje de acción del desfile, se invierte el sentido del movimiento, se realiza un travelling detrás de unos soldados en donde apenas se vislumbra al presidente, o se filma el avance del coche desde distintos puntos de vista. Así, Guzmán parece plantear un estilo cinematográfico libre como mejor forma de capturar toda la complejidad a la que se enfrenta. El paso de unos recursos a otros, con el rápido ritmo de la edición, denota una suerte de voluntad de no querer perder ningún hecho del acontecimiento principal, por nimio que este sea. La cámara, y el espectador a través de esta, se establece en un presente que parece recrearse desde distintos puntos de vista, tal y como certifican las repetidas veces que el vehículo deja

atrás al equipo de filmación. Distintos momentos del desfile que parecen remitir al mismo instante.



Figura 3. Fotogramas de *La batalla de Chile*

Esta inmersión de la cámara dentro de la acción tiene su punto más álgido en la última escena de la primera parte del documental. La edición, con un ritmo rápido, alterna distintas escenas que la voz en off de Guzmán va contextualizando. Así, un discurso de Allende en el centro de Santiago es presentado desde una lejanía que permite contemplar el apoyo popular del político. Planos contrapicados grabados desde los edificios recorren el espacio filmando la masa de personas desde distintos ángulos. Estas imágenes son seguidas de otras grabadas una semana más tarde. Dice la voz en off: “Se puede decir que los adversarios de Allende lo han ensayado casi todo para derrocar su gobierno, sólo les falta un recurso”. Suena en ese momento una explosión mientras la edición presenta imágenes grabadas de nuevo a pie de calle. Se presenta de esta forma la tristemente célebre última toma filmada por Leonardo Henricksen. Recorre la cámara el espacio de la calle hasta detenerse en un grupo de militares en los que hace un zoom. Uno de estos dispara a Henricksen que se protege agachándose, inclinándose con ello involuntariamente la cámara hacia el gris del asfalto. Acto seguido, un corte nos devuelve la imagen segundos más tarde. Como queriendo resignificar este hecho, el montaje presenta el final de esta toma con un ligero ralenti.

Un objeto en cámara lenta no parece moverse simplemente más lentamente de lo habitual; más bien parece moverse a través de un medio más denso que el aire, lo que parece amortiguar el efecto de la gravedad y hace que el movimiento sea “confuso y suave” (Zettl, 2008: 260).

La cámara lenta es además efectiva a la hora de evocar un sentimiento nostálgico o poético sobre el pasado (Konigsberg, 2004: 71). Este sentimiento lírico le sirve a Guzmán como pretexto para ofrecer la toma desde su perspectiva, posando su mirada sobre la imagen del camarógrafo de cara a crear una metáfora gracias al recurso visual de la sobreimpresión en negro. “No sólo registra su propia muerte, también registra dos meses antes del golpe final la verdadera cara de un sector del ejército chileno”, comenta el cineasta aplicando un círculo a la imagen que oscurece todo con la salvedad de la ca-

beza de un militar no identificado que grita enfurecido. Finalmente, cuando este va a disparar sobre Leonardo, Guzmán congela la imagen unos instantes en los que centra la atención, cubriendo de negro el resto de la imagen, en el ejecutor. Oímos las que parecen ser las últimas palabras del cámara: “Cuidado, cuidado que estoy yo aquí” y después el disparo. La cámara vuelve a inclinarse hacia el suelo, grabando un gris indeterminado mientras el moribundo se desplaza. Introduce aquí Guzmán el sonido de más disparos de ametralladora antes de cortar a negro. El montaje prescinde de la música buscando evitar el distanciamiento de la representación que implica la introducción de lo extradiegético. Tal y como afirma el montador de la obra: “Si tú estás con los sonidos naturales, reales, es decir, lo que ves en la pantalla toma, sobre todo en el caso del documental, una presencia mucho más grande, que cuando lo manejas con música” (Scherbovsky, 2016: 99).



Figura 4. Fotogramas de *La batalla de Chile*

De esta forma, la identificación del punto de vista de la cámara con el espectador termina provocando el asesinato metafórico de este (Kumar, 2011: 15). El planteamiento estilístico de Guzmán es atrevido en cuanto que supone una cierta manipulación de las imágenes de la muerte, que de esta forma destacan por encima de todo el archivo que contiene la película. El dinamismo que contiene la secuencia es correspondido por este rol activo del creador, que por primera vez en el metraje interviene en la película con un elemento cinematográfico que va más allá del uso de la voz en off. Dado que esta escena ya había sido ampliamente difundida en noticiarios, la nueva perspectiva de Guzmán convierte la muerte de su compañero en una suerte de documental autorreflexivo en el que Leonardo solo obtiene visibilidad cuando la cámara deja de grabar (De los Ríos 2019: 51). La permanencia de esta secuencia en el montaje final, más allá de atestiguar la violencia que provoca la presencia de los cineastas (Rabinowitz 1996: 66), sirve como condena explícita y directa de la brutalidad del régimen militar, y en ese sentido su inclusión muestra que la película, que contiene la voz del pueblo de Chile, está por encima de las personalidades de Leonardo y Guzman (Berdy 2019: 6).

## INICIOS DE LA MEMORIA OBSTINADA

La siguiente obra relevante de Guzmán en la que nos detendremos es *Chile, la memoria obstinada* (1997). Tal y como señala Ignacio Rodríguez (2010: 5), esta película rompe la dinámica de pretensión de objetividad y los supuestos de no intervención ante lo registrado que su célebre trilogía había consolidado produciéndose en la narrativa un giro hacia la subjetividad del artista:

El estilo distanciado de la narración en tercera persona cede lugar al relato personal”, se convierte el cineasta en narrador absoluto que testimonia una experiencia propia mientras va cediendo la voz a los distintos entrevistados. Más allá de la labor pedagógica en la renombrada trilogía, la voz en off se consolida en este film como un recurso libre a disposición del autor y de sus formas para contar la historia. (Guzmán 1997: 176)

Se recuperan de esta forma entrevistas que rastrean el presente de algunos de los protagonistas de *La batalla de Chile* además de abrirse la trama hacia las nuevas generaciones que no vivieron el golpe de estado. De esta manera, plantea Guzmán una interesante reflexión en torno a la memoria y al olvido forzado de la misma. Esta idea queda simbolizada en el reencuentro con una mujer, Carmen Vivanco, quien confrontada a la grabación que Guzmán tomó de ella hace veinte años, no parece reconocerse en la imagen, dudando incluso de encontrarse ante sí misma. De acuerdo con esto, Peris Blanes menciona una suerte de relación dialéctica entre imágenes presentes y pasadas que se refiere a “la conflictiva identificación de la superviviente con su propia imagen, multiplicada y difuminada, a la vez, por el paso del tiempo y por la superficie reflectante de la pantalla” (Peris Blanes, 2009: 163). Por su parte, Julieta Vitullo (2013: 181-182) señala que esto no supone más que la constatación de que la realidad, barbarie y trauma de por medio, trastoca cualquier posibilidad de identificación entre el pasado y el presente.

Es esta separación, esta ruptura entre ambos tiempos, la que parece querer resolver el cineasta con su regreso a Chile, anunciando el calificativo de obstinada una cierta perseverancia sobre unos hechos que no se quieren olvidar. Este retorno a los lugares en los que filmó parte del material que compone su trilogía lo convierten en una especie de viajero del tiempo, “time traveler” que “witness the transformation of Chilean society after the trauma of the coup” (Rodríguez, 2007: 15). Así, cámara en mano, ahonda en diversos métodos en busca de recuperar la memoria perdida de los años de la dictadura trazando una conexión con el pasado traumático desde el presente. En este sentido, el propósito de la película no es otro que el de “produce a rupture of concealment and oblivion in various institutional contexts (school, government and memorials [...])” (Gómez-Barris, 2012: 7). Es decir, reinsertar la memoria en todos aquellos lugares de



los que ha sido suprimida. De esta forma, “documenting memory has fulfilled a larger structural objective of offering ‘a more truthful’ rendition of the past than what has been enabled by the discursive politics of official memory” (Gómez-Barris, 2012: 7). Así, para el cineasta, mientras *La batalla de Chile* supone un ejercicio de *cinéma vérité* sobre una experiencia social irrepetible, *La memoria obstinada* es una película personal sobre el hecho de recordar (Meyer, 1998).

Como ejemplo del distanciamiento subjetivo que establece el cineasta se encuentra la escena de la recreación del desfile de Allende que se analizó anteriormente. El planteamiento de una memoria que vuelve sobre los mismos gestos del pasado lleva al cineasta a ponerse en contacto con algunos de los antiguos guardaespaldas del presidente, solicitándoles que participen en una planificada escenificación para la cámara. De esta forma, “las masas populares del film anterior adquieren ahora un rostro” (Rénique, 1998: 5). El montaje presenta una composición de planos que tratan de emular aquellos filmados años atrás. Las posibilidades de la puesta en escena con respecto de la documentación de la realidad permiten que el cineasta pueda filmar desde el único punto de vista que le era negado en el material de archivo, el del propio presidente. Sitúa de esta forma la cámara sobre el coche en un contrapicado que apunta hacia los guardaespaldas. En ausencia de Allende, son estos los protagonistas, aislados en un entorno en el que no existe ninguna otra distracción —el desértico paraje contrasta con la muchedumbre en las calles de Santiago— la cámara captura planos cerrados de sus rostros.

La edición propone entonces fusionar ambas realidades, el pasado de Unidad Popular con el presente de la escenificación. Primero, se inserta música del desfile en las grabaciones del ahora, y finalmente, se introducen imágenes de archivo, las mismas de la tercera parte de la trilogía, fusionando ambos desfiles en una única realidad. Este salto a las antiguas filmaciones de celuloide sirve como excusa para establecer un diálogo con la memoria de los guardaespaldas. La imagen corta a un salón en el que estos se encuentran frente a una televisión en la que se muestra el desfile. Así, los hombres van identificándose en las imágenes del pasado y respondiendo a las preguntas del cineasta sobre distintos detalles. En comparación con las entrevistas de *La batalla de Chile*, rápidas, furtivas y aleatorias, de escasa duración y con primerísimos planos que capturaban la mirada de los sujetos, este encuentro refleja el cambio de planteamiento de Guzmán. Se posiciona aquí de una manera más sosegada, tomando distancia frente a los entrevistados, con planos más abiertos, y tratando de desentrañar las claves de un pasado.

Guzmán va recorriendo la pantalla de televisión con su dedo, pidiendo la identificación de los distintos personajes que en ella se encuentran inmortalizados. De esta forma, el material de archivo, lejos de funcionar como constructor de un discurso pedagógico, sirve como punto de partida para establecer un diálogo sobre los detalles de un

pasado que ya no existe. La diferencia no se establece únicamente con la constatación de la pérdida de un régimen que se idealiza, sino también con detalles más triviales que constatan el paso del tiempo, como la risa que emite un guardaespaldas al verse en las filmaciones con pelo. El metraje prosigue con el testimonio de Helena, la antigua asistente del presidente. Sus palabras, cargadas de emoción, se centran en el legado de Allende y en la importancia del político para la vida de la mujer: “Fueron los 1000 días más maravillosos de mi vida, hasta que me muera”. De esta forma, el discurso y el relato del presente sustituyen a las imágenes del pasado, ampliando todo lo que estas no especifican, sacando del anonimato a los personajes y ofreciendo información de todos aquellos momentos carentes de representación gráfica. Imágenes no existentes que son reemplazadas por la mediación de la palabra y del discurso de los personajes —y del propio Guzmán—. Se abandonan así los postulados del cine directo que estaban presentes en *La batalla de Chile* para constituirse una mediación de la memoria que “se obstina en mirar, pensar y analizar” (Rueda, 2013: 24).



Figura 5. Fotogramas de *Chile, la memoria obstinada*

Más allá de establecer un discurso en torno a las imágenes de archivo, *Chile, la memoria obstinada* también empieza a desarrollar una constante que será recurrente en las siguientes obras de Guzmán, la mediación de los objetos como puntos de conexión con el pasado. En este caso, a través del discurso que Guzmán establece con su tío Ignacio sobre los rollos de película de *La batalla de Chile*. Las imágenes cinematográficas se convierten de esta forma en vía de acceso al pasado no por su contenido, sino por su soporte físico. Ignacio narra cómo escondió en su casa los rollos de la película “por lo que significaba para el recuerdo de después”. Se presenta así el relato de cómo el celuloide puede escapar del país al ser camuflado como material diplomático. El objeto sustituye a la imagen de archivo como dispositivo de evocación. Más adelante en la película, Guzmán vuelve al estadio en el que fue detenido, siendo la ausencia de material de archivo sobre este lugar la que convierte al propio emplazamiento físico en el principal catalizador de la memoria. Ante la ausencia de filmaciones que muestren las torturas cometidas en el pasado, el cineasta filma la violencia del presente, con grupos ultra atacando a policías encargados de la seguridad en el recinto deportivo. Posicionando el cineasta su cámara desde el punto de vista de los cuerpos policiales, se crea un paralelismo entre el rol de los

militares al servicio del régimen de Pinochet y los policías del estadio hoy día en torno al sinsentido de la violencia.

## LA POÉTICA DE LA FORMA

El nuevo rol que el cineasta ejerce, semejante al de un arqueólogo que se obstina con desentrañar las claves del pasado, resignifica su papel en pantalla. Así, pasa de la constatación documental —con la posterior explicación que imprime su voz en off en el montaje— de *La batalla de Chile*, a tener un rol activo en sus películas. Guzmán sigue los pasos de Lanzmann en *Shoah* (1985) al establecer en sus filmes varias características de la obra monumental del realizador galo reconocidas por Mendieta Rodríguez (2016: 170): conduce él mismo las entrevistas, que le establecen como personaje principal del film y lo hacen partícipe de todos los relatos, además de mantener una cercanía con los entrevistados, apareciendo de forma recurrente en los planos o entrando su voz desde fuera de campo “lo que hace que el entrevistado nunca esté solo, y que se alimente una cercanía patente”.

Posteriormente, Guzmán dedicaría sendas obras a los dos personajes principales de la historia contemporánea de Chile: *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004). Filmes que siguen a *Chile, la Memoria obstinada* y que pueden englobarse junto a esta como parte de una trilogía por pretender realizar una aplicación práctica de esa memoria obstinada que opera en este giro subjetivo (Depetris Chauvin, 2015: 9). Ambas películas, estrenadas en el Festival de Cine de Cannes, plantean aproximaciones diferentes sobre los sujetos en torno a las que giran. Así, *El caso Pinochet* realiza una radiografía sobre la situación legal del general con respecto a los crímenes de los desaparecidos de la dictadura chilena. Partiendo de la detención de Pinochet en Londres por orden del magistrado español Baltasar Garzón, la película visibiliza la destrucción del mito del general (Dittus, 2014: 9). Tal y como señala Jorge Ruffinelli (2008: 221), con el procesamiento de Pinochet se destruye el mito de su intangibilidad y se pone en movimiento una justicia que no parecía posible. El film funciona además como la primera profundización de Guzmán en una figura que hasta ahora no había tenido más que papeles testimoniales en su obra:

Pinochet me causa un enorme rechazo como personaje. Me recuerda el golpe, la tortura, los muertos. Además, Pinochet siempre me produjo miedo; para mí era la encarnación de la traición, la represión y la muerte. Hacer una película sobre su detención en Inglaterra requería la máxima concentración. (Guzmán en Ricciarelli, 2011: 67)

El resultado del proceso termina resultando impactante hasta para el creador de la película, que ve cómo se transforma su concepción del personaje:

Ahora, por fin, podía contar el final de la historia. Después de años de trabajo... ¿qué es lo que más me ha impresionado del proceso? Primero vi a un dictador que era incapaz de dar la cara, acorralado por la justicia y que haciéndose cada día más pequeño. También vi y filmé a mis compatriotas divididos en dos bandos completamente irreconciliables. Filmé bastante a las víctimas, la mayoría de ellas mujeres, llenas de confianza en el futuro. Fue algo que nunca olvidaré, es lo que más me impresionó. (Guzmán en Ruffinelli 2008: 222)

*Salvador Allende* (2004) muestra en cambio un acercamiento mucho más íntimo que repasa toda la vida del presidente. Así, partiendo de documentos de archivos, antiguas fotografías y entrevistas, Guzmán trata de ofrecer un retrato del hombre que, desde la admiración, busca representar su figura como una gran personalidad política. Siguiendo con lo expuesto en *Chile, la memoria obstinada* y al igual que en obras posteriores, el acercamiento al pasado es resultante de la recuperación de determinados objetos físicos y lugares (Blaine, 2013: 128). Los objetos funcionan como anclajes materiales que son además activadores de la memoria que permiten indagar en el espacio-tiempo. Sin embargo, este homenaje, tal y como señala Rubén Dittus (2014: 10), deja varios vacíos biográficos por llenar. Perspectiva en la que ahondará años más tarde Marcia Tambutti Allende, nieta del presidente, con *Allende, mi abuelo Allende* (2015). En la película de Guzmán

la dimensión personal de Allende se alterna en el documental con la dimensión política. Pero en ambas está el punto de vista de Patricio Guzmán, quien en ningún momento nos deja olvidar de que se trata de un documental personal y que el Allende de su documental pasa por el tamiz de su mirada [...]. En ese sentido, la historia de Allende se funde con la de Guzmán. (Ruffinelli 2008: 13)

Esta perspectiva personal de un periodo histórico es criticada por Federico Galende cuando asevera que en la película “se ha retirado al pueblo del teleobjetivo, reemplazándolo por una voz en off que se arroga el pasado de la Unidad Popular como un hechizo que sólo ella ha temido romper” (Galende 2005: 48). Perspectiva que parece confirmar Guzmán al definir a su película como una obra de alabanza como nunca ha realizado en su filmografía:

En *Salvador Allende* yo parto de la base que admiro a Allende (...) Es como decir: “miren, yo viví una época interesante, quiero compartirla con ustedes”, porque hay mucha gente joven que no sabe nada de este personaje. Este es uno de los principios que originaron la película. (Guzmán en Ricciarelli 2011: 47)

En este sentido, indica adecuadamente Jorge Ruffinelli que esta obra representa la memoria “obstinada” de Guzmán, “en el sentido de colaborar en el largo proceso colectivo de restituir el pasado una vez que la dictadura militar pretendió provocar la amnesia” (Ruffinelli, 2008: 10). Para Russo (2007: 4) las obras de Guzmán se explican desde el concepto de “documental de creación” que se populariza en los ochenta. Este tipo de documental “trabaja con la realidad, la transforma gracias a la mirada original de su autor, y de prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura”. De esta forma y en oposición a la representación directa que muestra *La batalla de Chile*, en *Salvador Allende* la subjetividad se declara desde el primer minuto (Gárate, 2005: 2). Así, “desde el primer fotograma, el director chileno deja en claro que Salvador Allende es su Allende, es decir su visión particular del personaje histórico, su recorrido e indagación personal y el recuerdo vivido por él de esos años” (Russo, 2007: 4). De esta manera, la película cuestiona su dimensión performativa, requiere comparar “los enfoques reflexivos que el filme practica en torno a la situación de los recuerdos personales de Guzmán” (Monteiro, 2018).

El inicio del film constata el establecimiento del punto de partida en los objetos. Un plano fijo graba cómo las manos de Guzmán manipulan varios objetos mientras la voz en off contextualiza, “esto es casi todo lo que queda de Salvador Allende”. En esta búsqueda del hombre detrás de sus posesiones, el cineasta cierra el prólogo con las presuntas gafas que Allende llevaba puestas durante el bombardeo de La Moneda, expuestas en el Museo Histórico Nacional de Chile. La cámara realiza un zoom hacia la sucia lente superviviente, se traza de esta forma una metáfora que relaciona la visión política de Allende con el artefacto que le permitía ver. De esta forma, Guzmán comienza a constituir un documental personal que tiene al personaje de Allende como centro de una arqueología de la memoria en base a sus remanentes que va más allá del relato oficial. El comentario inicial sobre los anteojos del presidente amplía la escueta información que el museo ofrece de su figura, constituyéndose como contradiscurso que es crítico con la historia oficial (Sadek, 2013: 38).

Así, tras los créditos de inicio, la edición muestra un muro de piedra blanco en el que se vislumbran tonos azulados bajo la capa de pintura. Guzmán plasma entonces una nueva metáfora visual en la que el gesto tiene idéntico precepto que mueve su cine, con sus dedos arranca la pintura que cubre un mural dedicado a Unión Popular. Este descubrimiento es acompañado por la enunciación de su voz en off, que, con construcciones eminentemente líricas, establece de una forma poética una unión de la memoria del ayer y los remanentes del hoy. El muro, cubierto de pintura, se funde con imágenes de archivo del mural. El conocimiento de esta obra es ofrecido directamente de boca del artista, que ofrece su testimonio a Guzmán definiendo el mural como una apología de

Allende. La voz en off del cineasta —que no pierde el tono poético— expone, mostrando imágenes del artista, cómo este mural es tan solo uno de una multitud de obras pictóricas dedicadas al presidente de las que apenas quedan rastro: “El poder cultiva el olvido, pero tras la capa de amnesia que cubre el país el recuerdo emerge, las memorias vibran a flor de piel”.



Figura 6. Fotogramas de *Salvador Allende*

Al mostrar una preocupación por la materialidad del pasado, *Salvador Allende* se diferencia de las anteriores películas de Guzmán “por la forma que adquiere en las esferas íntima y pública, indagando en su capacidad de activar la memoria” (Sadek, 2013: 39). La obsesión por reconstruir la memoria que queda más allá de los archivos lleva a Guzmán en el último tercio del film a ir preguntando a los distintos vecinos de la calle de Allende si tienen algún tipo de información sobre el bombardeo que sufrió la casa del presidente. Lejos de editarse de una forma vanguardista, la labor del proceso es representada en un montaje lento y espaciado que permite contemplar los silencios a los que se enfrenta el cineasta en su búsqueda. Es esta dedicación a su persona, opuesta diametralmente a la de *La batalla de Chile*, la que le otorga el protagonismo por encima de sus interrogados. Vemos pues cómo toca los timbres de las diferentes casas y cómo pregunta a los vecinos desde el exterior de la calle sin obtener ninguna respuesta relevante. Se enfrenta así a la desconfianza y al silencio en una búsqueda del relato perdido que puede fácilmente emparejarse con la que realiza Albertina Carri en *Los rubios* (2003).

Siguiendo la vuelta al estadio de *Chile, la memoria obstinada*, la búsqueda de Guzmán le termina llevando a dos lugares clave de la figura del presidente, su vivienda habitual y el Palacio de la Moneda. En ambos lugares el cineasta realiza una visita acompañado por dos expertos. Estas figuras aportan un toque didáctico al explicar, a modo de visita guiada, los distintos detalles históricos de cada lugar: la habitación de Allende, su comedor, su despacho... La edición presenta estos recorridos con tomas largas, filmadas con gran angular, que tratan de compartir la experiencia que Guzmán está viviendo con el espectador. Rastreando este pasado, el montaje introduce junto a las imágenes que graba con su cámara aquellas de archivo que han sobrevivido, mostrando los últimos instantes de Allende o la destrucción posterior. Las imágenes son ampliadas de esta forma por el relato de la memoria que se va testimoniando. Ninguna imagen ofrece por

sí misma la respuesta definitiva. Así, mientras *La batalla de Chile* comenzaba con la filmación del bombardeo de la Moneda, *Salvador Allende* finaliza con la creación, por parte del pintor José Balmes, de un dibujo de este instante. La construcción artística sustituye así al archivo como vehículo para explicar los hechos del pretérito. “El pasado no pasa” sentencia la voz en off de Guzmán antes de dar paso a otra obra artística, una filmación de archivo del poeta Gonzalo Millán leyendo el poema *La Ciudad*. Poética de un relato, que como el de Guzmán, trata de aprehender un pasado inexplicable.

Años más tarde y tras varias películas que pueden ser consideradas menores, Guzmán estrena una nueva trilogía con *Nostalgia de la luz* (2010), a la que seguirán *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019). Estos tres filmes se ambientan en enclaves físicos de Chile (el desierto de Atacama, el Océano Índico y la Cordillera de Los Andes) para realizar un ejercicio de memoria que trasciende los crímenes perpetrados durante la dictadura a través del discurso poético desarrollado por la voz en off de Guzmán. Así, en consonancia con Ruffinelli (2001: 10), si bien las obras de Guzmán se enfocan recurrentemente desde una óptica de memoria histórica, su aproximación no ha cesado de evolucionar, pasando de un modo “objetivo” e “impersonal” a una concepción más “autoral”, “subjetiva” y “creativa”, tal y como manifiestan estos últimos films. Películas con miradas “diacrónicas sobre un pasado que se hace presente” (Zarini, 2017: 90). Obras que proponen una “espacialización de la memoria” al partir de unos delimitados espacios geográficos (Depetris Chauvin, 2015: 172).

Si en la obra dedicada a Salvador Allende la poesía finaliza como creación artística capaz de dar cuenta de los hechos del pasado desde la óptica humana, este postulado se aplica desde el inicio de *El botón de nácar*, en donde dos versos del poeta Raúl Zurita abren el montaje: “Todos somos arroyos de una sola agua”. Más allá de esta enunciación, que parece condensar el mensaje lírico que el cineasta concibe del film, se vuelve a atestiguar el acercamiento a lo material como punto de partida. Bajo las luces de un estudio de fotografía, el cineasta muestra a cámara un bloque de cuarzo encontrado en el desierto de Atacama. Es la cámara, gracias a un objetivo macro, la que termina desvelando uno de los detalles del mineral, la piedra contiene en su interior una gota de agua de hace tres mil años. Se abre así un discurso lírico por una doble vía: por un lado, un montaje de imágenes que capturan la belleza de la naturaleza en sus múltiples formas —constelaciones de estrellas, el desierto de Atacama, la lluvia al caer o el movimiento del océano Índico— y por el otro, el discurso poético enunciado por la voz en off. De esta forma, la película se abre como un discurso personal que parte de la geografía para ahondar en la memoria del tiempo.

Dentro de este discurso, el agua, particularmente el océano, se posiciona como el elemento central del relato que pone en conexión las distintas historias: desde el origen de

la vida más allá de las estrellas hasta la dictadura de Pinochet, pasando por el genocidio de los habitantes de la Patagonia en el siglo XIX. “El agua es un órgano mediador entre las estrellas y nosotros. Cuando el agua se mueve, el cosmos interviene”, dice el chileno en el documental. El agua es el medio que posibilita que distintos tipos de memoria sean perceptibles (Zuleta 2018: 15). Así, más adelante en el metraje, el cineasta entrevista a algunos de los últimos descendientes de la etnia yagán establecida en el sur del país, centrándose especialmente en dos mujeres, Cristina y Gabriela. Las preguntas de Guzmán tratan de rescatar los sonidos del lenguaje indígena, en peligro de desaparición; primero pide la traducción de una serie de palabras y finalmente demanda a Gabriela que narre en su lengua nativa un viaje que hizo de joven en canoa alrededor de la Patagonia. El relato de la mujer adquiere un carácter contemplativo al acompañarse de imágenes paisajistas de fiordos y ríos.

El cineasta aprovecha este discurso para rescatar la historia de Jemmy Button, indígena de la etnia yagán vendido a los ingleses a cambio de un botón de nácar. Así, la voz en off de Guzmán va narrando la historia del hombre que “vivió en un planeta desconocido. Navegó desde la edad de piedra hasta la revolución industrial”. La falta de imágenes fotográficas hace que el relato de Button sea acompañado por imágenes filmadas en la actualidad y por ilustraciones decimonónicas. Las palabras del cineasta enhebran de esta forma un relato cargado de tragedia. La figura de Button anticipa la dominación colonial que terminarían sufriendo todos los indígenas. El botón de nácar, por su parte remite a otro botón más reciente rescatado del fondo del mar, en donde se encontraba adherido a uno de los rieles utilizados por los militares para deshacerse de los detenidos. Esta exploración de los crímenes de la dictadura retrata posteriormente la isla de Dawson, la cual fue tanto prisión para los indígenas en las misiones católicas como posteriormente un campo de concentración para prisioneros políticos durante el régimen de Pinochet. El cineasta filma a un grupo de supervivientes. Recurre para ello en primer lugar a un plano general estático que muestra al grupo en su conjunto. Las víctimas responden a Guzmán, desde la lejanía que muestra el gran angular, a preguntas como dónde se encuentra en campo de concentración —en el exterior, detrás de la ventana— o cuántos años han cumplido de presidio. Esta distancia se rompe posteriormente con una panorámica que, esta vez con teleobjetivo, va recorriendo lentamente los rostros de los individuos. A pesar de pertenecer a un colectivo, estos reciben un tratamiento como sujetos individuales que no existe en el acercamiento a las masas que muestra *La batalla de Chile*.





Figura 7. Fotogramas de *El botón de nácar*

Más adelante, el relato poético cede espacio a la crónica pedagógica a la hora de reconstruir una imagen inexistente. El periodista Javier Rebolledo explica a cámara cómo los militares preparaban a los cuerpos con los rieles antes de lanzarlos al mar. Esta acción se ejecuta para la cámara con un *dummie* tumbado sobre una camilla. De esta forma, las imágenes cinematográficas de Guzmán remiten a una representación traumática carente de imágenes. La recreación, al igual que con el desfile que crea en *Chile, la memoria obstinada*, sirve para volver hacia un punto anterior del pasado desde una perspectiva crítica que le permite centrarse en los menores detalles y compartir el relato de la memoria.

De esta forma, el cineasta recupera la memoria de distintos periodos históricos a la vez que emite una poética reflexión sobre múltiples formas de violencia cuyas huellas pueden rastrearse en el presente. Para ello, su propuesta se establece sobre múltiples dispositivos como “indicios corporales, residuos identificatorios, traslados geográfico-ubicacionales, testimonios varios”, emitiéndose un “compromiso por recuperar verdades trágicas y ocultas, tras la urgencia imperiosa de sacudir conciencias” (Pomerantz, 2017: 72). Se intercalan y relacionan de esta manera distintos relatos de fenómenos traumáticos relacionados con el pasado chileno sin que destaque una narrativa principal por encima de las otras (Radisoglou, 2019: 200). En este sentido, Guzmán propone un collage lírico en el que la única preminencia es su perspectiva arqueológica global.

## CONCLUSIONES

Tal y como ha podido comprobarse, el estilo cinematográfico de Guzmán presenta una clara evolución tanto en el uso de las formas cinematográficas como en la manera de constituir el objeto de sus filmes. Esta diferencia de estilos puede sintetizarse en la constatación del rol que ejerce el cineasta en *La batalla de Chile* con respecto a sus obras posteriores. De esta forma, mientras en las primeras películas se limita a registrar la realidad —ordenándola después con connotaciones políticas—, en las segundas utiliza el medio audiovisual como método de creación de un discurso propio. El dinámico estilo de la trilogía de *La batalla de Chile* hereda las concepciones del Nuevo Cine Chileno, enclavándose en un proceso de dinamismo y agitación social que la imagen en movimiento

intenta retratar en todos sus matices. El montaje rápido y la variedad de planos y ángulos tratan de expresar formalmente este periodo histórico. No existen individuos como sujetos independientes, sino como representantes de estratos sociales que hablan tanto de su situación personal en el presente como de sus perspectivas para con el futuro del país. La presencia física de Patricio Guzmán queda reducida a la forma de una voz en off que se limita a establecer el nexo entre los distintos discursos, ordenando pedagógicamente el material filmado para facilitar su comprensión.

Sin embargo, el abrupto final del gobierno de Allende y el posterior exilio de Guzmán cambian radicalmente la concepción cinematográfica del realizador chileno. Se produce un giro subjetivo en su obra, que deja de centrarse en el presente para establecer un diálogo con el pasado. En este discurso, Guzmán deja de lado una visión objetiva de los hechos históricos para remitir al relato que ofrecen los individuos. Empezando por él mismo, su cine compone una serie de visiones personales ancladas en la memoria de los días de Unidad Popular que a menudo parten de los remanentes físicos que permanecen en el presente. Así, mientras que los anónimos individuos que intervienen en *La batalla de Chile* viven (y mueren) frente a la cámara, los identificados personajes de sus obras posteriores muestran sus gestos de supervivencia, basados estos en la demanda de reconocimiento de las memorias traumáticas que están más allá de los hechos oficiales de la historia, sean del periodo que sean.

El estilo de ruptura que muestra Guzmán inicialmente, tan útil para capturar un presente vivaz, resulta inservible a la hora de canalizar sentimientos que requieren una aproximación más sosegada, contenida y profunda. La reflexividad de sus cuestionamientos obliga a un ritmo más lento, que además de transmitir un mensaje constituye un placer estético en la experiencia audiovisual. Guzmán desarrolla de esta forma una voz poética que, si bien parte de la imagen del presente, se sumerge de forma irremediable en el pasado para tratar de salvar relatos del olvido y para plantear cuestionamientos sobre su transmisión y recepción. La nostalgia por el periodo de la Unidad Popular y el reconocimiento de los crímenes de la dictadura se convierten, como caras de la misma moneda, en el *leitmotiv* de su producción cinematográfica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Vergara, Marco. "Cine + Revolución: las películas de la Unidad Popular". *Viento Sur* 132 (2014): 63-70.
- Arnal, Ariel. "El cine como fuente para la historia: *La Batalla de Chile*". *Boletín americanista* 66 (2013): 61-80.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1988). *L'analyse des films*. París: Nathan.
- Berdy, Alexander V. "La Batalla Del Cine Chileno: Chilean Cinema's History of Resisting Hollywood". *Cinesthesia* 9 (2) (2019): 1-12.
- Blaine, Peter. "Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán". *Latin American Perspectives* 40 (2013): 114-130.
- Cavallo, Ascanio y Díaz, Carolina (2007). *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: Uqbar Editores
- Cavallo, Ascanio y Maza, Gonzalo (2011). "Explicación de este libro". Cavallo, Ascanio y Maza, Gonzalo (eds.). *El novísimo cine chileno*. Santiago de Chile: Uqbar Editores: 13-16.
- Cornejo, Tomás. "Filmar a contrapelo: el cine de Helvio Soto durante la Unidad Popular". *Atenea* 508 (2013): 13-29.
- De los Ríos, Valeria. "Presencia visible de la cámara en el documental latinoamericano". *Revista I80* 43 (2019): 48-55.
- Depetris Chauvin, Irene. "Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán". *Les Cahiers ALHIM* 30 (2015): 1-15.
- Dittus, Rubén (2014). "El cine anti-amnésico de Patricio Guzmán". *IX Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima*.
- Flores, Silvana (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Galende, Federico. "Allende, Guzmán y la estructura mítica de los sueños". *Revista de Crítica Cultural* 32 (2005): 48-51.
- Gallardo, Francisco. "A la sombra del sol y la penumbra de los tiempos de la historia". *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandinas* 33 (2007): 125-132.
- Gárate, Manuel. "Salvador Allende". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2005): 1-2.
- Godoy Orellana, Milton y Obregón Iturra, Jimena Paz. "A cuarenta años de 'La batalla de Chile': entrevista con Patricio Guzmán acerca de su trabajo documental y la dictadura cívico-militar chilena, 1973-2013". *Tiempo histórico: revista de la Escuela de Historia* 6 (2013): 137-151.
- Gómez-Barris, Macarena. "Atacama Remains and Post Memory". *Media Fields Journal* 5 (2012): 1-17.
- Guzmán, Patricio (1974). "Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular". *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Vol. I. México D.F.: SEP – UAM – Fundación Mexicana de Cineastas: 331-339.

- Guzmán, Patricio (1977). *La batalla de Chile*. Madrid: Hiperión.
- Guzmán, Patricio. “El guión en el cine documental”. *Revista Viridiana* 17 (1997): 163-176.
- Guzmán, Patricio (2013). “Chile era una fiesta. Notas del diario de filmación de *El primer año*”. *Cinemas d’Amérique latine* 21 (2013): 25-29.
- Guzmán, Patricio (2013b). “Lo que debo a Chris Marker”. Greene, Ricardo y Pinto, Iván (eds.). *La zona Marker*. Santiago de Chile: Ediciones Fidocs: 15-26.
- Guzmán, Patricio y Sempere, Pedro (1977). *Chile. El cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Ibañez, María Noelia (2012). “La memoria obstinada. El cine documental de Patricio Guzmán y la revolución chilena de Salvador Allende”. *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Klubock, Thomas Miller. “History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzmán’s *Obstinate Memory and The Battle of Chile*”. *Radical History Review* 85 (2003): 272-281.
- Konigsberg, Ira (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Barcelona: Ediciones Akal.
- Kumar, Akshaya. “From Erotics to Poetics of Documentary Remembering: Patricio Guzman’s *Battle of Chile* (1979) and *Chile: An Obstinate Memory* (1997)”. *Eras* 13 (1) (2011): 1-31.
- López, Ana M. (1990). “The Battle of Chile: documentary, political process, and representation”. Burton, Julianne (ed.). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press: 267-288.
- López, Ana M. (2014). “A Poetics of the Trace”. Navarro, Vinicius y Rodríguez Juan Carlos (eds.). *New Documentaries in Latin America*. Nueva York: Palgrave Macmillan: 25-43.
- Mendieta Rodríguez, Elios. “El cine documental de Claude Lanzmann. El Holocausto contado a partir de *Shoah*”. *Revista de Filología Románica* 33 (2016): 165-174.
- Meyer, Andrea. “Shooting Revolutions with Chile’s Patricio Guzmán”. IndieWire (1998).
- Monteiro, Fábio (2018). *Allende: História de Salvador Allende no Cinema de Patricio Guzmán*. Jundiaí: Paco Editorial.
- Mouesca, Jacqueline (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Orel García, Marcia Olga (2006). *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Ortega, María Luisa (2006). “La batalla de Chile”. Elena, Alberto y Díaz López, María Luisa (eds.). *Cinema of Latin America*. Londres: Wallflower Press: 151-160.
- Ossa, Carlos. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.
- Peris Blanes, Jaume. “Los tiempos de la violencia en Chile: La memoria obstinada de Patricio Guzmán”. *Alpha (Osorno)* 28 (2009): 153-168.

- Pomerantz, Laura. "Rastro y rostros, política y estética en *El botón de nácar* de Patricio Guzmán". *Interpretatio. Revista de hermenéutica* 2 (2017): 65-73.
- Rabinowitz, Paula. "Sentimental Contracts". *Media International Australia* 82 (1996): 56-65.
- Radisoglou, Alexis (2019). "Ethnoplanetarity: Contemporaneity and Scale in Patricio Guzmán's Nostalgia de la luz and *El botón de nácar*". Ferdinand, Simon, Villaescusa-Illán, Irene y Peeren, Esther (eds.). *Other Globes. Past and Peripheral Imaginations of Globalization*. Amsterdam: Palgrave Macmillan: 195-212.
- Raurich Valencia, Valentina y Silva Escobar, Juan Pablo. "Emergente, dominante y residual: Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958-1973)". *Aisthesis* 47 (2010): 64-82.
- Rénique, José Luis. "Chile y los retos de una memoria obstinada". *Archivo Chile* (1998): 1-6.
- Ricciarelli, Cecilia (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago de Chile: Corporación Cultural Documenta.
- Rodríguez, Ignacio. "Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán". *Imagofagia* 2 (2015): 1-21.
- Rodríguez, Juan Carlos (2007). *The Post-dictatorial Documentaries of Patricio Guzmán: Chile, Obstinate Memory; The Pinochet Case and Island of Robinson Crusoe* [tesis doctoral]. Duke University, Durham.
- Rueda, Amanda. "Patricio Guzmán: pequeña crónica de una entrevista imposible". *Cinéma et politique* 21 (2013): 22-24.
- Ruffinelli, Jorge (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra.
- Ruffinelli, Jorge (2008). *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile: Uqbar ediciones.
- Russo, Pablo. "La subjetividad y lo (auto)biográfico en relación a la producción del cine documental político. Aproximación a dos casos contemporáneos". *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación* 1 (2007): 1-8.
- Sadek, Isis (2013). "Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán". *Revista cine documental* 8 (2013): 28-71.
- Salinas, Sergio et. al. "Prefiero registrar a mistificar el proceso chileno. Entrevista a Raúl Ruiz". *Primer Plano* 4 (1972): 3-21.
- Salinas, Sergio y Soto, Héctor. "Entrevista a Patricio Guzmán: 'Más vale una sólida formación política que la destreza artesanal'". *Revista Primer Plano* 5 (1973).
- Scherbovsky, Natacha Daniela (2016). "Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de patricio guzmán. El caso del documental *La batalla de Chile*" [trabajo fin de máster]. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador (FLACSO), Quito.
- Stam, Robert y Shohat, Ella (1997). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*.

Londres y Nueva York: Routledge.

Vega, Alicia (1979). *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Aconcagua.

Vitullo, Julieta. “Nostalgia de la luz de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 2 (2013): 179-192.

White, Rob. “After-Effects: Interview with Patricio Guzmán”. *Film Quarterly* 2 (2012): 1-11.

Zarini, María Emilia. “Constelaciones de la memoria: sobre Nostalgia de la luz (2010) y El botón de nácar (2015) de Patricio Guzmán”. *Tempo & Argumento* 9 (21) (2017): 74-93.

Zettl, Herbert (2008). *Sight Sound Motion. Applied Media Aesthetics*. California: Thomson Higher Education.

Zuleta, Virginia. “Una memoria obstinada. El mar como ‘medio’ sensible en *El botón de nácar* de Patricio Guzmán”. *Cuadernos materialistas* 3 (2018): 10-23.