

La batalla por la memoria de Patricio Guzmán

Laurence Mullaly

▶ **To cite this version:**

Laurence Mullaly. La batalla por la memoria de Patricio Guzmán. Amélie Florenchie; Dominique Breton. Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial, 1, Orbis Tertius, pp.225-253, 2015, 978-2-36783-061-2. hal-02541948

HAL Id: hal-02541948

https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-02541948

Submitted on 3 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NUEVOS DISPOSITIVOS ENUNCIATIVOS EN LA ERA INTERMEDIAL

AMÉLIE FLORENCHIE
DOMINIQUE BRETON (Eds)



ORBIS TERTIUS

Ouvrage publié avec le soutien de
l'Université Bordeaux Montaigne
Ameriber – EA 3656.





© Éditions Orbis Tertius, 2015
© Les auteurs, 2015
Illustration de couverture : Pierre Florenchie, *Sans titre*, Oil on canvas, 2012
© Pierre Florenchie

Éditions Orbis Tertius, 40, rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE
ISBN : 978-2-36783-061-2
ISSN : 2265-0776

www.editionsorbistertius.fr

AMÉLIE FLORENCHIE
DOMINIQUE BRETON
(Eds.)

NUEVOS DISPOSITIVOS ENUNCIATIVOS EN LA ERA INTERMEDIAL

Éditions ORBIS TERTIUS

Índice

Prefacio
por Dominique Breton 9

Introducción
por Amélie Florenchie..... 15

Primera parte : aproximaciones teóricas

Diego Luna
Intermedialidad y artes visuales: una aproximación genealógica en torno a la politicidad de la Vanguardia..... 37

Asunción López Varela
Intermedialidad y metamorfosis: de analogías, simetrías, bucles y Orbis Tertius..... 61

Segunda parte: la pantalla puesta en escena

Emmanuelle Garnier
El dispositivo intermedial de *Metamorfosis*: una reescritura escénica de la novela de Kafka por La Fura dels Bau 89

Gabriela Cordone
La pantalla en la escena teatral. Nota sobre un dispositivo de (des)integración 109

Max Hidalgo Nácher
Dispositivos de enunciación y poéticas de lo tecnológico en Juan Mayorga e Isaac Rosa..... 123

Sonia Gómez
La pantalla como metáfora en la literatura actual española 155

Agnès Surbezy
Las webseries: intermedialidad y multipantallas..... 179

Tercera parte: nuevos usos de la imagen documental en el cine actual

Marta Álvarez
Viejas imágenes, nuevos dispositivos: más reciclajes de cine doméstico 201

Laurence Mullaly
La batalla por la memoria de Patricio Guzmán 225

Cuarta parte: intermedialidad y mercado

Daniel Escandell
La construcción transmedia y sus fronteras entre cómic y videojuego. La industria española frente a la estadounidense 253

Jafet Israel Lara
Los dispositivos hipertextuales en el videojuego español. El caso de *Castlevania Lord of Shadows* 281

Sarah Malfatti
Los latinos en EE.UU. como *interpretive community*: competencias y estrategias para la interpretación de la serialidad televisiva 307

Presentación de los contribuidores 333

LA BATALLA POR LA MEMORIA DE PATRICIO GUZMÁN

Laurence Mullaly
Université Bordeaux Montaigne

> No hay modo de desprenderse de los recuerdos, sólo los puedo reinventar, redefinir, releer. Pero ahí estarán, confirmando la ausencia por siempre.
>
> Albertina Carri (*Los rubios*)

Preámbulo[1]: La memoria de la historia en imágenes

(Re)constituir la memoria de la dictadura en Chile, que parte del pueblo consideró útil y necesaria para restaurar el orden, cuando otr@s sufrieron en carne sus consecuencias, es una tarea difícil de emprender, aún hoy día. Las imágenes extraviadas de la historia las componen las imágenes borradas, las que no pudieron filmarse por la censura y la represión de la dictadura chilena, así como las que no pudieron y hasta la fecha de hoy no se pueden ver, las que no se quieren ver, etc. La memoria obturada durante la dictadura de Pinochet se volvió imposible, o mejor dicho indeseable, en los años de la posdictadura, enmarcados por un lado en una política neoliberal y por otro en un consenso político que abogaba por el olvido o la amnesia. El estudio de la temporalidad subraya las etapas de recuperación «tímida» de la memoria, así como su instrumentalización ideológica, o sea de su institucionalización.

> Las políticas de la memoria de los gobiernos concertacionistas chilenos (1990-2009) se han circunscrito a «la medida de lo posible» (Presidente P. Aylwin, 1991) y a la denominada «democracia de los acuerdos» guiada por el principio de gobernabilidad. Consecuentemente, la verdad y la justicia han estado supeditadas a «lo posible», como también lo afirma el ex Presidente R. Lagos en el *Prólogo* del Informe Valech en relación a las medidas de reparación material y simbólica a las víctimas de las violaciones a los DDHH durante 1973-1990. En ambos

1. Agradecimientos a Sarah Calderin-Leseine por su entrañable amistad y su generosa relectura.

> informes oficiales es posible apreciar un discurso de reivindicación de las víctimas y en donde los perpetradores son relegados a la categoría de «villanos» pero sin nombre como sostiene Hiner (2009) y todavía sabemos muy poco acerca de los miles de civiles, policías y personal militar que participaron en la represión. La metáfora del *camino* de R. Lagos –a la que también han recurrido otros líderes políticos– implica una llegada, un destino, un término de ese caminar. Decretar el cierre de un proceso de sanación anula, al menos desde el discurso oficial y las políticas concretas, la posición de quienes no ven un término del problema de los DDHH, ni la obtención de verdadera justicia. (Oteiza y Pinuer, 2010: 81-99)

Al diluir y silenciar la responsabilidad de los victimarios, se mantiene viva la memoria del trauma y la necesidad de luchar para re-abrir la Mesa del Diálogo. El trabajo de los documentalistas chilenos de la posdictadura parte de esa misma voluntad de no dar vuelta la página y de no admitir una reconciliación facticia que sigue dividiendo la sociedad. Al contrario, pretende recuperar la memoria y reconstituir un patrimonio audiovisual para colmar el vacío histórico, para devolverles a l@s desaparecid@s una presencia que les fue negada, y para hacer memoria, según reza Paul Ricœur. En *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), el fenomenólogo señalaba que recordar es acordarse de sí y que hacer memoria es hacer algo: es una labor que parte del qué y se encamina hacia el quién, pasando por el cómo (Ricœur, 2000: 4. Esa trayectoria implica un diálogo con los tiempos en donde el pasado puede (re)configurar el futuro (o *viceversa*) desde un «presente vivo», o sea una conciencia del tiempo experimentado. Este postulado de Ricœur viene ilustrado en un corpus cada vez más amplio de doumentales dirigidos por chilen@s ancian@s, jóvenes, del exilio o de acá, que decretan el «no cierre» y son conscientes tanto de la necesidad de recordar como de la deslegitimación de esa tarea en Chile.

La memoria de un pueblo no sólo abarca la visión de l@s historiadores, que buscan la precisión de los hechos, sino también la memoria personal, las miradas políticas, las narrativas artísticas y mediáticas de la memoria. Pierre Nora (1972) demostró cómo en Francia, a partir de los años 70, los historiadores perdieron el monopolio de la historia y los *mass media* contribuyeron a reconfigurar el

acontecimiento. En el caso chileno pasó algo distinto puesto que se operó durante la dictadura una selección muy discriminatoria de la realidad y se cubrió de un velo gran parte de la verdad histórica y de las experiencias individuales. La censura y la voluntad política de enterrar el acontecimiento histórico así como el trauma que acarreó la violencia del golpe de Estado y la consiguiente dictadura lograron desaparecer las imágenes y los cuerpos disidentes pero no lograron apagar la memoria. En caso de un conflicto cunde, por debajo de la memoria de los vencedores, la de l@s vencid@s: sobrevivientes, hij@s, militantes, testigos sin afiliación, etc. Hacer memoria según Ricœur implicaría entonces asumir un relato compartido entre todas las voces y los tiempos; sería también admitir la imposibilidad de un relato único y homogéneo y contribuir a hacer posible el encuentro, el diálogo, el debate –y porque no el perdón y la reconciliación– entre los distintos relatos.

La obra de Georges Didi-Huberman, también filósofo y además historiador de arte, propone una teorización de la imagen desde un constante diálogo entre las artes (audio)visuales, la poesía, la historia y la política, que resulta inspiradora. En un texto titulado «Cuando las imágenes tocan lo real», se interesa en el tipo de conocimiento al que puede dar lugar la imagen, señalando su carácter crucial, es decir «su carácter no específico y no cerrado, debido a su misma naturaleza de cruce, de "encrucijada de los caminos"»[2]. Retomando el aporte de Walter Benjamin y de Michel Foucault, apuesta por una arqueología de la cultura que incluyera el saber de la imágenes.

> Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre *imaginación* y *montaje*. […] El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. (Didi-Huberman, 2013)

2. En 2007, a invitación del MACBA, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el filósofo dirigió un curso de apreciación del arte contemporáneo que reunió a varios participantes y dio lugar a una publicación en 2013: Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux, Javier Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real.*

Las imágenes de Patricio Guzmán participan de ese intento de hacer una arqueología de una memoria fragmentada. Interrogan la memoria y la historia y, al hacer visible lo que se ocultó, desvelan las resistencias ideológicas y abren nuevos regímenes discursivos sobre la historia. Como documentalista Guzmán produce archivos conscientes desde los años 70, o sea que lleva 44 años dedicándose a una arriesgada y controvertida labor, como ya hemos comentado. Su obra se nutre de y recurre a otras artes y a veces a otros medias para constituirse y para cuestionar lo real. El cineasta busca reunir archivos, en el sentido que le da Foucault y que Huberman considera como lagunas y vestigios de naturaleza agujereada: «las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido» (Huberman, 2013). A su manera, Guzmán vincula tiempos y protagonistas, objetos y emociones que siguen *ardiendo* a pesar de todo.

Los procesos intermediales a los que recurre el cineasta participan del *montaje* al que se refería Huberman, es decir de unas «encrucijadas» que intentaré estudiar, subrayando algunos ejemplos de cómo los *cruces* se producen y de qué producen dentro y fuera del documental.

Los procesos de hibridación en el cine documental

Con motivo de los encuentros con colegas y críticos de cine cuando presentaba *La cruz del Sur* (1989-1992), Patricio Guzmán reinvidicó la contaminación de los géneros –aún prohibida o por lo menos desvalorada por los *puristas*– y la mezcla como una tendencia muy antigua y característica de América Latina, que se podía dar en el cine documental como en otras artes:

> Mezclar para asegurar lo nuevo. El contacto entre géneros diferentes asegura el descubrimiento de algo distinto. Permite alcanzar un enriquecimiento, una apertura, el hallazgo de otras posibilidades. Recursos y modos nuevos que permiten asegurar la continuidad del documental en el futuro. La multitud, la variedad, la diversidad, siempre conducen al campo de lo sorprendente. El afán de ir más allá, la apertura, igual

> como el pluralismo en un sistema político, garantizan el crecimiento y la invención de obras nuevas[3]. (Guzmán, 1995)

Este texto titulado «Manchas en el negativo» tiene una fuerte carga política si se considera el momento en que se redacta y la condición de exiliado de Guzmán pero además se puede entender como un retrato del propio cineasta. Expone en efecto su proceso creativo así como las múltiples formas de hibridación mediática que caracterizan una larga trayectoria emprendida más de veinte años antes. Esta declaración encuentra un eco en el pensamiento de una figura tutelar de los estudios sociales en América Latina, Néstor García Canclini.

En la introducción revisada a la decimosexta edición de su ensayo *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, éste da cuenta del fructífero diálogo iniciado desde la primera edición de 1989 a raíz de su concepción de la hibridación, que mucho tiene que ver con la propuesta de los jóvenes estudios de la intermedialidad. Para él, los procesos de hibridación son procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, [resultado de hibridaciones, es decir consideradas como formas no puras], que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (García Canclini, 2003: III). Según aclara Leila Gómez en la entrada dedicada al término del *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos,* la hibridez es un fenómeno asociado a la modernidad,

> tal y como ésta se configura en la lógica del mercado productor de consumidores y rearticulador de identidades ciudadanas en la globalización y en las intersecciones entre la cultura de élite, la industria cultural y la cultura popular, así como el papel que el estado y los organismos privados juegan en los procesos generados por las reglas de producción simbólica de los bienes culturales (Szurmuk y McKee Irwin, 2009: 134-139).

3. Y agrega: «Durante décadas, una parte del cine documental estuvo preso en la cárcel del realismo, siguiendo recetas que producían películas que nos parecía ya haber visto antes. Nuestra cultura Latinoamericana (india, negra, mulata europea, mestiza, judía, árabe) ya no cabe en la exigencia de una sola realidad. Sólo el contacto y las diferencias aseguran el factor creativo. Según mi parecer, aprovechar esta riqueza conduce a la ampliación del significado de la palabra "documental" justamente ahora (en 1995) cien años después de que los hermanos Lumière llegaran a la estación.»

Para el cineasta y el pensador, los procesos de hibridación posibilitan una salida del binarismo, la pureza, la identidad y las jerarquías culturales. Ambos abogan por la impureza y la heterogeneidad, la modificación del entendimiento, de la producción y de la recepción de las formas culturales, que a su vez, potencian una modificación política. Esta definición de los procesos de hibridación acuñada por Canclini encuentra un eco en la noción de fluidez que, según Zigmund Bauman caracteriza la sociedad moderna (2002). Resulta útil a la hora de entender el dispositivo enunciativo propuesto por Guzmán, tanto más cuanto que éste se enmarca a su vez en el dispositivo tal y como lo calificó Foucault:

> Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos (Foucault, 1985, citado por Dittus, 2012: 2).

Si consideramos el dispositivo enunciativo como «el conjunto de instrucciones que lleva inscripto todo texto acerca de cómo quiere ser interpretado» (Verón, 2005: 173), la intención del cineasta radica en la reivindicación de un discurso marginalizado y la reintegración de éste como componente del dispositivo. Como artista, militante y exiliado chileno, como portavoz de voces calladas o relegadas, Guzmán es consciente de que su experiencia única le otorga y a la vez le condena a adoptar una postura híbrida, por otra parte valorada por Edward W. Said:

> Considerar «el mundo entero como una tierra extranjera» posibilita una originalidad en la visión. La mayoría de la gente es consciente sobre todo de una cultura, un ambiente, un hogar; los exiliados son conscientes de por lo menos dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una consciencia (*sic*) que –para utilizar una expresión de la música– es contrapuntística... Para un exiliado, los hábitos de vida, expresión o actividad en el nuevo ambiente ocurren inevitablemente en contraste con un recuerdo de cosas en otro ambiente. De este modo, tanto el nuevo ambiente como

> el anterior son vívidos, reales, y se dan juntos en un contrapunto. (Said, 1990, citado por García Canclini, 2001: XX-XXI)

El origen traumático del exilio genera esa consciencia contrapuntística y explica por un lado la obsesión por constituir los archivos en imágenes de la memoria, y por otro la fragmentación asumida como manera de recobrar una unidad perdida pero reactualizada por el montaje y la imaginación, tal y como lo expone Didi-Huberman.

El dispositivo enunciativo producto de las circunstancias: *La batalla de Chile*

En 1971, a los treinta años, y después de una estancia en España donde aprendió en la Escuela de Cine de Madrid el oficio de cineasta de ficción, Patricio Guzmán regresó a su país y comenzó a filmar la experiencia novedosa de un gobierno socialista democráticamente elegido en 1970. Sin conocimientos ni prácticas previas –no sabía nada de cine documental y tampoco le interesaba– pero con el apoyo de Chris Marker, cuyo ensayo poético fílmico híbrido *La jetée* (1962) le influyó mucho, dejó sus proyectos de ficción y con un camarógrafo (Antonio Ríos) y un jefe de producción que hacía de sonidista (Felipe Orrego), una cámara Arriflex y una grabadora, se lanzó a la calle a filmar en sonido directo la crónica diaria de la Unidad Popular:

> un gran noticiario, un gran mural sobre todo lo que estaba pasando en Chile diariamente. [...] la forma cinematográfica más eficaz para atrapar todo esto es *un noticiario hecho en profundidad*. Un noticiario tratado *como si fuera un gran argumento dramático*, en que los protagonistas se confundan con los actores, en que el plan dramático sea determinado por la lógica magistral de los mismos hechos de esta situación histórica que estamos viviendo. [...] Los hechos reales sobrepasan cualquier argumento artístico y la realidad ha adquirido una épica imposible de reconstruir. (Ruffinelli, 2008: 56-57)

Convencido de la necesidad de un relato que no podía preceder el rodaje y consciente de la imposibilidad de abarcarlo todo, Guzmán y su equipo se dejaron llevar por la urgencia de los acontecimientos, filmando en clave de reportaje televisivo, según algunas consignas del *ciné-vérité* y con una cámara al hombro, experimentando, entre

otros, el poder del plano-secuencia y del sonido directo, ambos recursos posibilitados por logros técnicos recientes. Las imágenes que pretendía registrar el Equipo Tercer Año combinaban varias modalidades audiovisuales con la intención de captar la atmósfera de un proceso político azaroso que de hecho fue interrumpido por el golpe de Estado del 11 de septiembre.

El rodaje de *La batalla de Chile* fue marcado también por el asesinato del camarógrafo Leonardo Henrickesen que filmó su propia muerte al estar grabando mientras un soldado le disparó un balazo en el pecho. Este acontecimiento trágico constituye un caso de irrupción del espacio profílmico en el espacio fílmico, puesto que un elemento situado delante de la cámara y que pertenece al mundo real, al ser grabado, se incorporará al espacio fílmico, creado en el momento de montar los diferentes componentes filmados. Esta interacción, por otra parte habitual en el cine documental, cobró en aquel momento una dimensión humana y, a la hora de montar la película, un papel decisivo.

Las circunstancias históricas modificaron pues la dinámica y el propio dispositivo fílmico. Luego de haber sido detenido durante dos semanas en el Estadio Nacional y de haber sobrevivido, –al contrario de muchas personas que fueron torturadas y asesinadas allí–, Guzmán logró salir del país y, gracias a la ayuda de su esposa y de amigos, consiguió hacer salir clandestinamente las latas de *La batalla de Chile*. Acogido, como muchos exiliados chilenos, por la revolución cubana y con el apoyo decisivo de Julio García Espinosa, figura tutelar del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), comprometido en la descolonización de las pantallas latinoamericanas y el fomento de un cine «imperfecto», capaz de devolverle a cada pueblo su propia identidad, Guzmán retomó el trabajo con unos colegas chilenos también refugiados en la isla.

La estructura y el montaje del material grabado durante el rodaje de *La Batalla de Chile* son entonces posteriores al golpe de Estado y la represión muy violenta que incidieron en el proceso creativo. El documental en su versión definitiva es un tríptico condicionado por

la mirada retrospectiva de un grupo muy reducido de sobrevivientes[4] que pretendían escribir un relato de los Mil días de la Unidad Popular, una experiencia individual y colectiva que acababa de ser borrada del mapa político por la represión.

Jorge Ruffinelli, que dedicó una monografía al cineasta y a su incansable «búsqueda de las imágenes verdaderas», recalca la función de ese montaje a posteriori y del papel de la voz *en off* en el dispositivo en tríptico de *La batalla de Chile*. En efecto, se ven y oyen a las fuerzas de todos los sectores solicitados durante el rodaje, pero también se agregaron comentarios analíticos, definiciones, aclaraciones que van a cargo, a veces de interlocutores de ambos bandos políticos, pero sobre todo de la voz *en off*. Esas voces contextualizan y permiten entender los enfrentamientos ideológicos entre los detentadores «históricos» del poder –socio-económico, político y cultural– y los que inventaron colectivamente formas de resistencia para salvar el proceso entablado por el gobierno socialista de Allende con el fin de devolverle al pueblo el poder. Son esas voces del pueblo las que privilegió, desde su filiación marxista, Patricio Guzmán. Ruffinelli señala la función del narrador, que él considera insustituible, fue criticada por Robert Drew como «dispositivo inapropiado para el documental», pero reconoce: «es probable que sea una sobreescritura en el "cine directo", cuando cineasta y espectador comparten los códigos de una misma realidad» (Ruffinelli, 2008: 117). Lo cierto es que la voz *en off* cumple una función a la vez expositiva y narrativa cimenta el caos audiovisual en tres partes coherentes: «La insurrección de la burguesía» (100 minutos), «El golpe de estado» (90 minutos) y «El poder popular» (88 minutos). Coincido con Ignacio Rodríguez cuando señala:

> Lo característico de esta presentación es el enfoque sociológico, donde no importan los actores individuales sino los sujetos colectivos. El

4. El que fue el director de fotografía y cámara, Jorge Müller Silva, fue secuestrado y desaparecido por la policía militar de Pinochet en noviembre de 1974, y fue Pedro Chaskel, cineasta chileno refugiado en Cuba, quien montó, junto con Guzmán, *La Batalla de Chile*.

> film muestra la lucha entre burguesía y proletariado, los momios y el pueblo, ricos y pobres. Es una representación cinematográfica de la lucha de clases en un momento histórico. Para describir a cada uno de los sectores en pugna, el film retrata sus perfiles a partir de tres recursos: la descripción de sus conductas por parte del narrador, el reportaje-encuesta a sujetos individuales anónimos y un tratamiento de la imagen a partir de planos detalle y panorámicas que se alejan de las cabezas parlantes, recorren sus cuerpos y los contextos en que se encuentran. (Rodríguez, 2010: 8)

La modalidad expositiva del documental responde a la necesaria tarea de facilitar el acceso a un mundo pasado y a la reconstrucción de una historia común. Nos adentra en una realidad brutal que intenta a la vez explicar, proteger del olvido y difundir los recuerdos del momento histórico compartido más allá de las fronteras chilenas y del tiempo presente. Este documento, que hubiera podido ser un archivo de una etapa dentro de un proceso político más duradero, se convirtió pues en una huella y herramienta para el futuro, cobrando una dimensión política que su recepción internacional contribuirá a reforzar. Al valerse de algunos recursos tradicionalmente atribuidos a la ficción, y en particular esa voz narrativa, Guzmán asume, desde el exilio, su compromiso con la realidad y se propone evitar el relato de la derrota, según reza la última réplica del documental: «Nos vemos compañero».

Terminada de montar en 1979, desde el exilio en La Habana, *La Batalla de Chile* se estrenó en el Festival de Cannes en 1980 y recorrió medio mundo, compartiendo esa aventura política entonces única en América Latina con un vasto público, que no el chileno, al cual le fue prohibido acercarse a este material durante varias décadas. Nominada como una de las diez mejores películas políticas del mundo por la revista neoyorquina *Cineaste*, el documental, premiado en Francia, Bélgica, Alemania, Cuba y España, y distribuido en 35 países en las décadas de los 70 y 80, sigue, sigue sin mostrarse en televisión pública chilena y sin distribuirse oficialmente en DVD. Este dato indica que no fue incorporado al dispositivo memorial este archivo en imágenes y que su exclusión del conjunto de discursos

autorizados establece una red particular con el conjunto de lo que sí se puede decir, exhibir, proponer, etc.

Chile, La memoria obstinada: «El lugar donde la ceniza no se ha enfriado»[5]

Habrá que esperar casi veinte años para que se diera el reencuentro prometido y tan anhelado entre el cineasta y sus coetáne@s. Durante la transición política, iniciada con la elección de Patricio Aylwin en 1990, y los años de concertación, que corren hasta 2010, el general Pinochet permaneció como comandante en jefe del Ejército hasta 1998, pasando a ocupar a continuación un escaño de senador vitalicio. Acusado de violaciones de derechos humanos en Chile, fue arrestado en Londres pero no fue extraditado y pudo volver a Chile donde falleció el 10 de diciembre de 2006 sin haber sido condenado. Sin duda, esa específica configuración política tuvo incidencias en las modalidades consensuales que caracterizaron las políticas de la memoria de los gobiernos concertacionistas chilenos evocadas en la introducción y, por ende, en el horizonte de expectativas.

Chile, La memoria obstinada (1997), un documental de una hora realizado con un equipo muy reducido, señala el retorno del cineasta a Santiago, donde quiso volver a recorrer los lugares históricos y a encontrarse con l@s protagonistas de *La Batalla de Chile*. Es también una reacción de un chileno exiliado que no logra admitir la (des) memoria institucionalizada por el poder:

> Es mejor quedarse callado y olvidar. Es lo único que debemos hacer. Tenemos que olvidar. Y esto no va a ocurrir abriendo casos, mandando gente a la cárcel. OL-VI-DAR: esta es la palabra, los dos lados tienen que olvidar y seguir trabajando.

Esas palabras de Augusto Pinochet, dos días después de cumplirse el vigésimo segundo aniversario del golpe militar, el 13 de septiembre de 1995, no son una excepción y demuestran cómo se había naturalizado la amnesia hasta finales de la década de los noventa. En el discurso con motivo del traspaso de la comandancia en jefe

5. Tomo prestada la cita del texto de Didi-Huberman (2013: 8).

del Ejército, el 10 de Marzo de 1998, el General Pinochet volvió a condenar el pasado y a convocar el presente, sostenido por una lógica neoliberal legitimadora: «No es mi ánimo mirar atrás, porque ello es anclarse en el pasado y no avanzar de acuerdo con el mundo.»

La estrategia y obsesión de Patricio Guzmán se plasman en hacer hincapié en la realidad obturada, negada o reprimida y que terminó congelando tanto la reflexión como las emociones. Tiene en cineasta una doble intención. Por una parte, quiere releer el pasado desde el presente, mediante el reencuentro con l@s protagonistas de ayer, y por otra parte, quiere entregarles a l@s jóvenes chilenos, futur@s ciudadan@s de un país donde se censuró la evocación del pasado, su historia. De ahí que se considere *Chile, La memoria obstinada* como la cuarta parte de *La Batalla de Chile*. La reflexión sobre el dispositivo adoptado para llevar a cabo esta experiencia fue estudiada por el cineasta Carlos Flores del Pino en un ensayo donde elabora su propia definición:

> Llamaremos dispositivo (dispositivo: mecanismo dispuesto para accionar algo) a la estrategia narrativa que sostiene los desplazamientos del narrador. Entenderemos por desplazamientos del narrador, los modos como éste desarrolla su voluntad de saber o despliega su estado de ánimo, la manera de disponer el material que observa y registra, la fe que le tiene, el punto de vista desde donde instala su observación, los grados de certidumbre de sus convicciones [6].

Considera *La memoria obstinada* como un dispositivo cuyos partícipes construyen con el cineasta y por ende con l@s receptores, un montaje dinámico. Es un discurso intermedial moderno en el sentido en que genera por las asociaciones que surgen del diálogo entre pasado y presente, nuevas asociaciones y efectos de sentido. La *mise en abyme* –Guzmán filma a la gente viendo lo que filmó hace veinte años– funciona como las cajas chinas o el rizoma conceptualizado por Deleuze y Guatarri. Es una técnica que facilita el surgimiento de realidades alternativas a partir de una historia inicial cerrada e

6. Carlos Flores del Pino, cineasta, productor y académico es el actual director del Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCS) fundado en 1997 por el documentalista Patricio Guzmán. No logré ubicar el ensayo mencionado por Ruffinelli que no indica referencia alguna (2008: 201).

invisible. Al contrario de una demostración o exposición probatoria, el discurso nace del recuerdo de una vivencia que se reconstruye y se ramifica. Se regresa hasta el origen iterativamente, igual que la secuencia inaugural, que sella el acontecimiento fundacional del trauma revisitado, pero la libertad y la sorpresa que acoge y busca el cineasta permiten abrir brechas y hacer memoria. De esa manera, se vuelve a hacer legible un archivo no clasificado por la memoria y a su vez, se sigue ramificando una memoria sin que se dé por terminada su interpretación. Tomo prestada la afirmación de Milena Grass Kleiner a propósito de dos documentales argentinos sobre la memoria de la dictadura:

> la memoria es en acto. La memoria y el recuerdo funcionan en relación con el presente, como gatillo de su evocación y fuente de su sentido. Pero en el presente entendido como un transcurrir. Como el cine. Y ese desarrollo en el tiempo se produce mediante una concatenación de materiales diversos. […] Esta forma de operar, además, estaría en sintonía con lo que se ha llamado documental performativo, en términos de su particular relación con la temporalidad, de su tensión presentación-representación, y de su énfasis puesto en la autorreflexividad y en la cuestión ético-estética, lo que nos devuelve al problema de los límites de la representación. (Grass Kleiner, 2009)

El dispositivo fílmico ideado por Guzmán consiste en confrontar varios grupos de sobrevivientes a las huellas del pasado y filmar sus reacciones para así producir un texto nuevo, parcial y abierto. La dimensión autobiográfica de *La memoria obstinada*, que se afirmará en su siguiente documental, *Nostalgia de la luz* (2010), hace hincapié en el recurso a su propia voz, que no pretende ser la de un guía omnisciente sino la de un intermediario. Como facilitador de memoria, interviene en todas las etapas del proceso artístico, desde la decisión inicial de poner en presencia determinadas personas en relación con determinados objetos, modificados, transferidos, exhumados con el fin de producir nuevas interacciones y nuevas dinámicas. La reescritura intermedial les devuelve al cineasta y a sus protagonistas la posibilidad –más allá del discurso de cada un@ sobre la memoria, cuyo origen y verdad nunca vienen cuestionados por Guzmán– de legitimar lo vivido.

Ese pasado que no pasa, se lo entrega luego a posibles receptores y al final, esa re-presentación de experiencias únicas, vinculadas entre sí por la voluntad inquebrantable del cineasta de celebrar la memoria activa, hace memoria desde el presente. Este reencuentro consigo mismo y con familiares, amig@s, colegas y militantes, transforma la evocación autobiográfica en una búsqueda colectiva que impacta tanto el dispositivo del rodaje como el montaje y la recepción. Las entrevistas se aparentan más bien a una conversación íntima que asume la emoción, una emoción que supera aquí cualquier otra dimensión, sin que deje de otorgarse a la reflexión un lugar determinante. Se reconfigura así un material que llena un vacío mientras se re-construye un discurso a partir del reciclaje de unas secuencias sacadas de *La Batalla de Chile*.

La secuencia inicial se compone de imágenes en blanco y negro, parecidas a las que introducían *La Batalla de chile*: planos de los aviones que dejaron caer sus bombas en la casa del gobierno de Allende forman parte de los archivos de un acontecimiento histórico filmado por periodistas y documentalistas chilenos y extranjeros, entre los cuales el camarógrafo Henricksen, asesinado mientras registraba la realidad de la represión. Reanuda esta cita el trauma histórico que selló el destino de l@s chilen@s, pero enseguida pasamos al color y cambiamos de registro con el testimonio de Juan Osses que aquel día –el 11 de septiembre de 1973– tenía previsto… casarse. Volvemos pues a entrar en la historia a través de la experiencia personal de uno de los poquísimos sobrevivientes que defendieron el Palacio Presidencial hasta el final. A continuación, él y Guzmán recorren La Moneda con recelo y hablando casi en voz baja, como para no llamar la atención de los funcionarios armados que vigilan la entrada. Ese recelo funciona como un recordatorio del miedo interiorizado por muchas víctimas de la represión.

Entre l@s ahora ancian@s a quienes se les ofrece la posibilidad, después de tantos años de silencio, de que testimonien y de que recuerden, cabe subrayar la figura carismática de Ernesto Malbrán, *alter ego* y amigo del cineasta, presentado como asesor sindical en *La Batalla de Chile*, que cerraba con un «Nos vamos caminando,

compañero… Nos vemos, compañero.» Malbrán sigue ocupando un lugar intermedio, entre pasado, presente y futuro. Mediador privilegiado por el montaje de Guzmán, que lo coloca en momentos clave, sigue fiel a los valores, las ideas y los discursos de los años 70. También cabe señalar la presencia de artistas como José Balmes, que se apropió del foto-reportaje que congeló la secuencia narrada por Juan Osses, cuando lo sacaron hacia la calle, el 11 de septiembre de 1973, y lo convirtió en tema pictórico durante años. Llaman la atención las reuniones con los escoltas de Allende –que dan lugar a una escena de reconstitución cuyo impacto trasciende la dimensión histórica y opera más bien como un revelador emocional de la fe y lealtad de esa personas humildes y olvidadas por la Historia.

Con el objetivo de re-conocer el pasado desde el presente, el cineasta buscar anclar su reflexión más allá de los acontecimientos históricos y adopta un montaje que favorece la revelación de la verdad de l@s presentes: las personas y sus experiencias vitales son la historia. El documental se inscribe en este sentido en la microhistoria, esa rama reciente que apareció en las ciencias sociales y analiza, sin jerarquizarlas, fuentes antes inadvertidas. Lo cotidiano y lo individual, la historia local, o sea la reconstrucción de las historias personales, cobran tanta importancia como la voluntad de determinar los hechos históricos, considerados como la macrohistoria por Carlo Ginzburg. Al adoptar este singular punto de vista, Guzmán contribuye a renovar la historia, a darle una dimensión más profunda que valore el fundamento vital del proceso colectivo durante la Unidad Popular. Le agrega la visión de l@s que se quedaron mud@s durante los años de la dictadura y cuya palabra, hasta la actualidad, no agotaron, por no darle el lugar que se merecía, los medios audiovisuales de su país.

Los testimonios de Helena, la lavandera de Allende, del tío Ignacio, pariente del propio cineasta, o de Hortensia Bussi, viuda de Allende, cuya casa fue saqueada tras el golpe de estado, brotan de la confrontación con los restos de la historia que les vuelve a presentar Guzmán: fotos, objetos personales, portadas de diarios, archivos fílmicos, entre ellos secuencias de *La Batalla de Chile*. Proyectadas en la pequeña pantalla, esa tele que se niega a representar la historia

de l@s vencid@s, esas huellas audiovisuales sirven ahora a restablecer la ruptura histórica, a re-conocerse, y a identificar a l@s sobrevivientes. El documental admite también el silencio y la suspensión del sentido: la incapacidad de re-conocerse o de contar de un@s partícipes re-significa la impronta del silencio impuesto y valora la forma reflexiva que re-presenta de otra manera el pasado desde la experiencia subjetiva del presente.

La repetición como estrategia recordatoria produce diferentes efectos pero en una línea general que no deja de apuntar a los responsables del golpe. Prueba de ello, la secuencia de la muerte de Leonardo Henricksen, cuya cámara registró a su asesino al final de *La Batalla de Chile*: ésta re-aparece en *La memoria obstinada* en cámara lenta y con efecto de *zoom* y ampliación, permitiendo la identificación del soldado. Esta reactualización produce una circulación capaz de redefinir una posición frente al hecho histórico. Me parece que se podría asimilar ese gesto –efecto de montaje– a los escraches y los cacerolazos que responden a cada veto del Poder Ejecutivo, y que hoy día se aprovechan de las redes sociales para oponerse a la incapacidad de hacer justicia del propio estado.

Nuevos receptores y giro subjetivo

Ideado desde el exilio, *Chile, La memoria obstinada* crea un espacio de encuentro con la generación que nació poco antes del golpe militar o unos años después y se crió durante la dictadura, ignorando casi todo de lo que la precedió. No fue tarea fácil. En efecto, se modificó la intención inicial al enfrentarse el documentalista a un obstáculo institucional: de los 40 colegios de Santiago a los que propuso ver *La Batalla de Chile* y filmar las reacciones del alumnado, 4 aceptaron. El rechazo del dispositivo propuesto por Guzmán arroja luz sobre la capacidad de las imágenes de re-actualizar el trauma y dan prueba del rechazo posible –en este caso mediatizado por las autoridades escolares– de una generación adoctrinada por la historia oficial, que justificó el terror de estado como único remedio para restaurar el orden.

La génesis del proceso da cuenta de la consciencia, por parte del cineasta, de varios filtros y obstáculos en la actualidad, entre ellos el desfase entre la tonalidad del discurso característico de *La Batalla de Chile* y la ideología dominante en el momento de su postergada recepción en la segunda mitad de los 90. Guzmán intervino en el material original y en particular en la voz añadida –cuya función comentamos en la primera parte– en el momento de transferir digitalmente el documental

> en una operación de limpieza de imagen y banda de sonido como sólo la tecnología actualizada le permitía hacer. A esa misma operación le sumó otra: revisar el texto del narrador para depurarlo de un léxico que tenía sentido en 1973, pero, probablemente, no el mismo veinte años después, y que por seguro constituía un obstáculo de comunicación con los espectadores más jóvenes. (Ruffinelli, 2008: 118)

La transferencia (el tránsfer) de la película original a otro tipo de soporte técnico le garantizó cierta perennidad pero la intervención sobre el lenguaje suscitó alguna discrepancia entre los miembros del equipo inicial. Entre los ejemplos señalados por Ruffinelli, la desaparición –salvo en el título de la primera parte– de los términos «burguesía» y «derecha» y algunas sustituciones como «imperialismo» que pasó a denominarse «la Casa Blanca». Sería interesante cotejar de manera sistemática ambas versiones así como investigar lo que motivó esas operaciones de reescritura que seguramente no pueden explicarse sólo por ponerlo a tono con la joven generación, ni por el mero hecho de que haya sido la Fundación MacArthur la que ayudó la digitalización de *La Batalla de Chile*.

En las tres secuencias donde un público de jóvenes, alumn@s o estudiantes, reacciona delante de la cámara de Guzmán al descubrir su primer documental, se puede apreciar el entorno en el que estudian, y divisar ciertos elementos reveladores del contexto ideológico en el que viven. Como ya hemos dicho, el dispositivo fílmico se funda en re-activar una memoria olvidada de la que se hace cargo a su manera aquí y ahora la nueva generación. Es una memoria vicaria en el sentido en que dan cuenta esos jóvenes de lo que percibieron de los discursos o silencios de su familia, de los medias, de la escuela y

la universidad, y de cómo se planteó el periodo anterior al golpe de estado en el imaginario colectivo.

El marco artificial de las secuencias, preparadas y anticipadas, no impide el carácter espontáneo de las reacciones. Se recrea así un espacio público en el que pueden interactuar los partícipes, expresar emociones, argumentos, opiniones y perspectivas, muy contrastadas, como era de suponer. La ingenuidad y la convicción –que a veces parece heredada– de unas se yuxtaponen a las dudas y las preguntas de otros, y al tajante hermetismo de otr@s. En la segunda secuencia dedicada a ese encuentro mediatizado entre generaciones e historias, ese proceso de transformación de un material por otro, que cobra vida y sentido de modo performativo, las adolescentes de secundaria se callan cuando su profesora inicia en voz baja una confesión:

> Me equivoqué. Me equivoqué… En este minuto pienso otra cosa. Reconocer que uno se ha equivocado es duro, sobre todo con el costo que eso significó. Yo te puedo decir que en el momento mismo del golpe, en la mañana en que se desarrolló esto, yo estuve alegre, pero porque no tuve en ese momento la conciencia de lo que eso iba a significar posteriormente. Dos días después ya mi punto de vista era absolutamente distinto. Y con el tiempo, obviamente, ha sido mucho más.

Desde la distancia, es decir desde la experiencia y la reflexión, cobra un valor retrospectivo particular esa toma de palabra: los remordimientos expresados *soto voce* por una joven maestra ilustran y demuestran la validez del dispositivo dialéctico e híbrido propuesto por Guzmán. No se pretende aquí resolver o sintetizar el tema del compromiso y de la violencia sino revelar y ampliar la percepción de la realidad en un vaivén constante. El entramado intermedial sirve para confeccionar un tejido que permita a sus contribuidores, productores o receptores de la memoria, así como a sus espectadores, recuperar o adquirir una mayor capacidad subjetiva y la consciencia de su ciudadanía.

Como lo expone Ricœur en un texto titulado «La escritura de la historia y la representación del pasado:

> Queda así abierta la pregunta de la competencia entre memoria e historia en la representación del pasado. A la memoria le queda la ventaja del

> reconocimiento del pasado como habiendo sido, aunque ya no lo es; a la historia le corresponde el poder de ampliar la mirada en el espacio y el tiempo, la fuerza de la crítica en el orden del testimonio, explicación y comprensión, el dominio retórico del texto y, más que nada, *el ejercicio de la equidad* respecto de las reivindicaciones de los distintos bandos de memorias heridas y a veces ciegas a la desgracia de los demás. Entre el voto de fidelidad de la memoria y el pacto de verdad en historia, el orden de prioridad es imposible de decidir. El único habilitado para ello es el lector, y *en el lector, el ciudadano.* (Ricœur, 2000: 731-747)

Esta pregunta abierta interpela a l@s receptores, ciudadan@s de ayer, hoy y mañana, y l@s anima a ejercer su responsabilidad y libertad. A su manera, Guzmán pugna por la recapacitación de la consciencia individual y colectiva en Chile. La memoria, al servicio de la historia, implica el advenimiento de la subjetividad; no puede ser tranquila, pero su ejercicio es imprescindible a la hora de representar el pasado. De ese reencuentro entre lo nuevo y lo antiguo, aquí encarnados por los tres grupos de jóvenes enfrentados con una verdad inédita, pero también de la capacidad autorreflexiva de otros protagonistas como la maestra, surgen nuevas reconfiguraciones. No se trata de solucionar las tensiones y las contradicciones sino de perturbar las posiciones de poder y de autoridad sobre la verdad, de preguntar, de no dejar en paz la historia y de emanciparse de los regímenes de verdad totalizadores. Más allá de la denuncia y del testimonio proveedores de una verdad deslegitimada por el discurso oficial y/o modelada según criterios, categorías y paradigmas en los que no siempre caben o encajan la experiencia y reflexión personal, irreductible, se moviliza y legitima en *La memoria obstinada* la subjetividad.

El giro subjetivo que se dio en el cine documental moderno no deja de suscitar reacciones, polémicas y reflexiones –entre ellas, el ensayo de Beatriz Sarlo, *El giro subjetivo. Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005)–, ni de atraer al público cada vez más aficionado a un género que se reinventa. ¿Será porque brinda, tanto a sus emisores como a sus receptores, la posibilidad de relatar y de descubrir un retrato singular donde reconocerse, y al mismo tiempo del que distanciarse? En el caso del cine chileno, se podría emitir la hipotésis siguiente: por fin, y en algunos casos, por primera vez, se re-conocen los «yo», se admiten y hacen visibles

sus versiones de los hechos que protagonizaron o de los que fueron testigos. La constelación de relatos que se fundan en una forma reflexiva brinda a cualquier emisor.a –más allá del contexto de recepción– un viaje hacia el pasado que se convierte en una exploración desde el presente. Las transferencias operadas permiten deconstruir ciertos discursos y re-semantizar los escenarios de la memoria. La intermedialidad responde, antes que cualquier preocupación estética, a una búsqueda existencial: *La memoria obstinada* propicia nuevos diálogos y contrapuntos entre las artes, los campos disciplinarios, las expresiones mediáticas para facilitar el diálogo y preparar el futuro y, tal vez, «el perdón difícil», tal y como lo piensa Ricœur en el epílogo de *La memoria, la historia y el olvido*. El hacer presente, es decir el re-presentar, una cosa ausente marcada por el sello del pasado, lleva a otro enigma: «l'énigme d'une faute qui paralyserait la puissance d'agir de "cet homme capable" que nous sommes; et c'est, en réplique, celle de l'éventuelle levée de cette incapacité existentielle, que désigne le terme de pardon» (Ricœur, 2000: 593). Pero no se puede vislumbrar un horizonte de la reconciliación, del perdón y del olvido –tal y como lo entiende Ricœur, eso es un olvido *de reserva*– sin que se les imputen a los agentes de la historia los actos que realizaron.

La imputabilidad es la condición misma de una reconciliación pero las condiciones de su posibilidad no son universales ni se pueden prescribir colectivamente. La obra de Guzmán se enmarca en la historia chilena de un «olvido de *borramiento*», un olvido mandado, objeto de una prescripción política y ese marco explica su preocupación por recordar. Parafraseando a Ricœur, se podría decir que la memoria preocupa al cineasta exiliado y que a su vez éste se encuentra a su lado, como atado a su inquietud, a su inquietante memoria.

Balance provisional

La creación y la imaginación son las herramientas del deseo de Patricio Guzmán de superar el dolor y la ausencia: contar en imágenes para aliviar su memoria y tal vez, en algún momento propio a cada persona, poder olvidar y abrazar el futuro. Para ello necesita recorrer el pasado, reconfigurar nuestra percepción de la temporalidad

histórica, alterarla y enriquecerla: al replantearse las antiguas «parejas organizadoras» (Canclini) se generan nuevos espacios de percepción, de conocimiento y de reflexión. Los procesos de hibridación y los dispositivos enunciativos construidos por Guzmán en sus documentales se erigen en nueva poética, un compromiso pro-ético que combina varias modalidades de representación: interactiva, reflexiva, poética y performativa –si retomamos la tipología acuñada por Bill Nichols–, restándoles de paso a las modalidades expositiva y de observación la autoridad de las que se beneficiaron tradicionalmente.

En *Nostalgia de la luz* (2010) y en *El botón de nácar* (2015), su último documental que acaba de ser premiado en el Festival de Berlín, Patricio Guzmán sigue obsesionado por las formas de la memoria y del olvido, y sigue experimentando con recursos polimórficos ese cara a cara. Después de haber explorado la tierra y el cielo en *Nostalgia de la luz,* inició un nueva aventura sobre la memoria del agua. ¿Qué representa el agua en la historia de Chile ? Esa pregunta es el disparador de una exploración poética que hinca raíces en la historia olvidada de los pueblos originarios del sur de Chile.

Los documentales de Guzmán conforman una constelación donde la intermedialidad aparece como un soporte, una estrategia y una fuente de conversaciones de las que emergen imágenes inclusivas, cargadas de experiencias y saberes situados dinámicos. Las posibilidades que confiere el entorno numérico contemporáneo otorgan a esos documentales una nueva legitimidad y plantean una reconversión del patrimonio audiovisual así como su capacidad de colmar el vacío y resignificar la memoria.

Bibliografía

Baeza Duffy, Baeza, Patricia. «La reconstrucción de la memoria en *La Hija del General*». *Revista Austral de Ciencias Sociales.* Universidad Austral de Chile, n° 21, 2011, p. 41-68. Disponible en <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-17952011000200003&lng=es&nrm=iso> [última consulta el 17/05/2015].

Bauman, Zygmunt. *La modernidad líquida*. Fondos de Cultura Económica de España, 2002.

Cavallo, Ascanio, Douzet, Pablo y Rodríguez, Cecilia. *Huérfanos y perdidos, relectura del cine chileno de la transición 1990- 1999*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2007.

Dittus, Rubén. «Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político». *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas,* 11, 2012. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/380/38024616004.pdf> [última consulta el 20/5/2015].

Foucault, Michel. *Saber y poder*, Madrid: Edición de La Piqueta, 1985.

García Canclini, Néstor,*Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 2003, [1989].

Didi-Huberman, Georges, Chéroux, Clément y Arnaldo, Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013. Disponible en: <http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf> [última consulta el 2/5/2015].

Grass Kleiner, Milena. «*Imagen Latente* y *Los Rubios*: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano». Tesis de Magister. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2009. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2009/grass_m/html/index-frames.html> [última consulta el 17/05/2015].

Guzmán, Patricio. «Manchas en el negativo. Sobre la utilización de la ficción en el cine documental». 1995. Disponible en: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=4>, [última consulta el 7/5/2015].

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Nora, Pierre. «L'événement monstre». *Communications*, 18, 1972, p. 162-172. Disponible en: <http:/www.persee.fr//web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272>, [última consulta el 2/5/2015].

Oteiza, Teresa y Pinuer, Claudio. «La temporalidad, recurso estratégico en documentos oficiales de derechos humanos en Chile». *Estudios filológicos.* Valdivia*:* nov. 2010, n°46, p. 81-99. Disponible en: <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071171320100002000005&lng=es&nrm=iso>, [última consulta el 17/05/2015].

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris: Seuil, 2000.

——. «Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado». *Annales. Histoire, Sciences Sociales.* Núm. 55-4, Paris: julio-agosto 2000, p. 731-747. Disponible en: <http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%F3n+del+pasado#acapite> [última consulta el 17/05/2015].

Richard, Nelly. «Con el motivo del 11 de septiembre de 1973: notas sobre La memoria obstinada (1996) de Patricio Guzmán». En Richard, Nelly (Ed.). *Debates críticos en América Latina, Revista de Crítica Cultural* (1990-2008). Tomo 2. Santiago de Chile: Editorial ARCIS-Editorial Cuarto Propio, 2008, p. 175-181.

Rodríguez, Ignacio. «Giro subjetivo en el documental latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán». *Revista Imagofagia*. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), Nº 2, 2010. Disponible en: <www.asaeca.org/imagofagia> [última consulta el 12/05/2015].

Ruffinelli, Jorge, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2008.

Said, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

——. «Reflections on exile». En Ferguson, Russell, Gever Martha y Minh-ha, Trinh (Ed.). *Out There: Marginalisation and Contemporary Culture*.New Museum of Contemporary Art and M.I.T. Press, 1990, p. 357-66.

Sarlo, Beatriz. *El giro subjetivo. Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones, 2005.

Szurmuk, Mónica y Mc Kee Irwin, Robert (Coord.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores / Instituto Mora, 2009.

Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2005.

Villaroel, Mónica (Coord.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos.* Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile, LOM Ediciones, 2013.

Filmografía

Guzmán, Patricio, *La Batalla de Chile* (1979), *El caso Pinochet* (2001), *Patricio Guzmán, une histoire chilienne.* Paris: Éditions Montparnasse, [3 DVD 5 films].

——. *Chile. La memoria obstinada* (1997), *Salvador Allende* (2004), Paris: Éditions Montparnasse § JBA, [1 DVD 2 films].

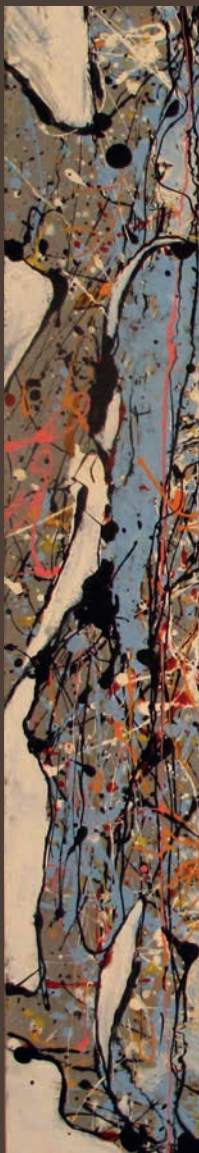
——. *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015), Paris: Pyramide Vidéo.

NUEVOS DISPOSITIVOS ENUNCIATIVOS EN LA ERA INTERMEDIAL

AMÉLIE FLORENCHIE
DOMINIQUE BRETON (Eds)

Los nuevos dispositivos enunciativos en las creaciones intermediales contemporáneas evidencian el principio de interacción entre los actantes, emisores y receptores, y tienden a suscitar la inmersión del "lectoespectador" dentro del universo ficcional. Dan así la impresión de que el mensaje se concibe casi exclusivamente en función del dispositivo que lo pone en escena. Pero ¿no son una configuración dinámica estratégicamente elaborada que nos obliga a intentar captar su singularidad significativa?

Tal es la propuesta de este volumen, fruto de una intensa colaboración entre investigadoras de tres universidades de Francia y Suiza (Universidad Jean Jaurès de Toulouse, Universidad de Lausanne y Universidad Bordeaux Montaigne) y que reúne doce contribuciones inéditas sobre el impacto de lo digital en los dispositivos enunciativos de las producciones artísticas y culturales actuales bajo el enfoque teórico de la intermedialidad. Aquí se trata de literatura digital, ciberteatro, webseries, videojuegos, *fandoms*, etc. y se manipulan herramientas analíticas tales como la pantpágina, la analogía, el reciclaje, la hibridación, la remediación o el *transmedia storytelling*, capaces de identificar las diferentes formas de interacciones que éstas generan y de determinar su finalidad. Aquí se da cuenta de lo que ocurre hoy en día en torno al desarrollo de las TICs en el mundo del arte y de la cultura en lengua española.



9 782367 830612
ISBN : 978-2-36783-061-2
ISSN : 2265-0776
29,90 €

www.editionsorbistertius.fr