

FICCIÓN EN LA RECONSTRUCCIÓN

Por Maite Alberdi Soto

“Aquellos que no pueden recordar el pasado están destinados a repetirlo”

George Santayana

Los contenidos archivables tienden a ser los grandes eventos, los acontecimientos o los personajes excepcionales que rompen la dimensión del cotidiano. Estos materiales adquieren sentido desde la distancia, el contenido aumenta su valor al ser revisado después de un tiempo, dice Derrida: “tanto la palabra como la noción de archivo parecen en primer lugar, ciertamente, señalar hacia el pasado, remitir a los indicios de la memoria consignada, recordar la fidelidad de la tradición” (Derrida 41). Por lo tanto, resulta dificultoso analizar con total certeza el archivo del presente, la producción audiovisual que en el futuro será considerada material de archivo. Las políticas de financiamiento a la producción audiovisual y el modo de abordar los acontecimientos extraordinarios, ayudan a imaginar cuáles serán los registros representativos de nuestra década.

El concepto de archivo suele entenderse como “el conjunto de documentos, sean cuales sean sus formas o su soporte material, cuyo crecimiento se ha efectuado de forma orgánica, en el ejercicio de las actividades de una persona física o moral, privada o pública, cuya conservación respecta ese crecimiento” (Farge 9). La definición común lleva aparejada la idea de la catalogación, la existencia de un orden, de un nombre que ayuda a agruparlos en torno a contenidos homogéneos, sin este nombramiento es inconcebible reconocerlos como archivos. En Chile, históricamente no ha existido un organismo encargado de recopilar, catalogar y conservar el patrimonio cinematográfico. La Cineteca Nacional, institución que persigue estos objetivos, se funda recién el año 2006, sin embargo, no existe obligación de entregar copias de las películas estrenadas a este establecimiento, como sí lo hace la Biblioteca Nacional con cada texto publicado. Así, la preocupación actual por recopilar el material perdido del pasado, probablemente volverá a ser la obsesión del futuro si sólo se confía en que los avances tecnológicos permitirán conservar datos fácilmente, gracias a la liviandad de los soportes.

Los acontecimientos políticos que rompieron el orden en la década del setenta, provocaron en los documentalistas una efervescencia por el registro. Se da en ellos lo que Susan Sontag denomina una compulsión por fotografiar, que es un síntoma que se manifiesta frente a situaciones excepcionales, los directores salían a la calle a filmar “todo” lo que encontraban improvisadamente. Extrañamente esta obsesión, estimulada por los acontecimientos políticos, no llevaba aparejada una preocupación por la conservación de los materiales, no sólo no se guardan las imágenes desechadas en el montaje, sino que se pierde la película misma. Esto es resultado en algunos casos de la destrucción política, pero en la mayoría de los casos, el extravío tiene directa relación con la falta de preocupación de los directores por salvaguardar su trabajo, el compromiso se establecía con el presente, es por esto que gran parte de la producción histórica audiovisual esta extraviada. Actualmente, la tecnología permite que se registre en exceso, independiente del acontecimiento, la compulsión esta propiciada por las posibilidades de grabar a bajo costo, el material se transforma automáticamente en el momento de la captura en un archivo de datos, las imágenes se transforman en número, y es tanto el acopio que muchas de ellas sólo serán un número que desaparecerá rápidamente.

Históricamente de una u otra manera hemos padecido el mal de registro, pero no una necesidad de conservación pública de este registro, no se han entendido las imágenes como documentos que contribuyen al patrimonio nacional. Los únicos archivadores oficiales del material audiovisual han sido los canales de televisión, que se han preocupado de guardar y catalogar constantemente lo que ellos mismos producen, por lo tanto, el archivo audiovisual oficial es el de la prensa, todos nuestros eventos excepcionales están cubiertos visualmente por las imágenes que los medios de comunicación han generado de ellos, dentro de estos acontecimientos se encuentran nuestras catástrofes. Luego del terremoto de este año, la negación a los medios como productores de nuestras imágenes públicas se hizo patente, pudimos constatar el sin sentido que tendría esta archivación y la falta de identidad de las imágenes que nos representarían.

El estado de catástrofe a través de la prensa, demostró, nuevamente la compulsión por el registro, era necesario rescatar lo que se pudiera. La imposibilidad de cubrir el evento los condujo a incorporar materiales que no eran producidos por ellos mismos, así, se evidenció cómo muchos vivieron el terremoto desde una cámara,

personas que en vez de salvaguardarse se preocuparon de guardar el momento, pensaron en preservar el recuerdo, incluso frente al riesgo. Al mismo tiempo, existió un apremio por dimensionar rápidamente un estado que era imposible constatar en pocas horas, sin el panorama general concreto se tendió a acrecentar la catástrofe, estábamos en medio de un estado de naturaleza en el que los hombres se habían vuelto locos y hasta los muertos eran más de los que realmente eran. La ausencia de material, nos llevó como espectadores a ver las mismas imágenes, una y otra vez, las imágenes de lo terrible se repetían infinitamente transformándose en archivo de manera automática. Derrida, plantea una compulsión posterior a la planteada por Sontag, habla del “mal de archivo” y señala que,

no hay archivo sin una técnica de repetición, la lógica de la repetición, e incluso de la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freund, indisoluble de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción. Como consecuencia: en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo a priori el olvido (19).

La gran cantidad de imágenes archivadas, y producidas sin sentido conducirán a la desaparición del archivo de prensa. Existe una imposibilidad de considerar a los canales de televisión como únicos productores de nuestro archivo, se hace necesario el reconocimiento de otros géneros audiovisuales como documentos capaces de dar cuenta de los eventos y procesos históricos, una nueva visualización del concepto de archivo.

En la última escena de la película *La frontera* de Ricardo Larraín, el protagonista Ramiro Orellana, es entrevistado por dos periodistas que quieren recoger su testimonio sobre el maremoto, el personaje es incapaz de verbalizar la tragedia. El periodismo es incapaz de retratar la dimensión del dolor, por un lado, las personas están enmudecidas, no son capaces de describir los hechos, y aquellos que los verbalizan lo hacen desde la impresión, así, los testimonios están repletos de adjetivos calificativos que no permiten construir imágenes desde la palabra. Los documentales sobre las catástrofes también demuestran esta limitante, tanto en *La respuesta* de Leopoldo Castedo-con el terremoto de Valdivia de 1960-, en *Noticias* de Iván Osnovikoff y Bettina Perut- con las imágenes de Chaitén-, y en *Tres semanas después* de José Luis Torres Leiva, -que muestra distintos lugares del sur tres semanas después del actual terremoto-, nos damos cuenta que los documentalistas se preocupan mostrar la dimensión del desastre. En *La respuesta* vemos la fuerza del agua y la destrucción que provoca, en *Noticias*

observamos una casa devorada por las cenizas y en *Tres semanas después* vemos sólo lo que queda y cómo se destruye. No hay testimonio sobre las imágenes, son películas de constatación, constituyen una prueba de lo inabordable¹, la intimidad y el dolor se deducen del estado de las cosas, estas películas se transformarán probablemente en el archivo de lo público.

Dentro de la reconstrucción física del territorio, se hace necesaria una reconstrucción del pasado, volver a construir el evento para revivirlo y recordarlo. En este momento varios directores se están haciendo cargo de esta necesidad y serán las películas de ficción las que representarán probablemente el archivo de lo privado. En Chile, los largometrajes de ficción suelen estar fuera del catastro de documentos, pero a través de la reconstrucción hablan sobre la verdad sin encarnarla, construyendo la historia y la memoria de nuestra sociedad. Esta capacidad se puede visualizar desde la literatura al revisar textos de diferentes géneros, por ejemplo, al comparar la descripción que hacen el terremoto de 1647 en el libro *Catástrofes en Chile: 1941-1992* y en el cuento del escritor romántico Heinrich Von Kleist, *El terremoto de Chile*. Dice en el primero,

El tristemente célebre terremoto del lunes 13 de mayo de 1647 se produjo un cuarto pasadas las diez y media de la noche, lo aseguró el obispo de Santiago, Gaspar de Villarroel, en su carta al presidente supremo del consejo de Indias. El escribano público y del cabildo, Manuel de Toro Mazote, en la constancia que dejó en el libro de actas del ayuntamiento, estableció que se produjo a las diez y media de la noche. Unos aseguraron, con el obispo Villarroel que duró medio cuarto de hora; tres credos, según los oficiales de la Real Audiencia, es decir, alrededor de siete minutos; otros, como Toro Mazote, dijeron que un cuarto de hora (110).

Por su parte Von Kleist escribe,

¹ En Chile, las catástrofes son cíclicas, sin embargo, no existen amplios corpus de documentales sobre éste tema. Los documentales de la última década se han preocupado de rescatar lo perdido, hay una tendencia a la reapropiación del pasado a través de la autobiografía de la dictadura. Los modos de financiamiento de las películas documentales, propician y avalan este tipo de tendencias, existe un período breve para la realización de los rodajes que determina indirectamente las temáticas, ya que hace dificultosa la filmación de procesos sociales extensos. Al mismo tiempo, no existen fondos públicos abiertos, que permitan hacer registros automáticos en caso de que sucedan tragedias colectivas, momentos que requieran ser grabados por documentalistas y no periodistas, asegurando al menos “vistas” de los eventos, parecidas a las de los hermanos Lumière, en las cuales la mediación pase desapercibida. No existe una política pública de asegurar la producción de imágenes sobre presente o sobre acontecimientos históricos fundamentales, como el terremoto, la generación de estas imágenes sólo depende de las motivaciones y los recursos de los propios documentalistas.

Josefa iba camino de la muerte y estaba ya muy cerca del sitio de la ejecución, cuando todo el cortejo fue dispersado por el desmoronamiento estrepitoso de los edificios. Sus primeros pasos desprovistos la condujeron a la puerta más cercana; pero pronto volvió a sus cabales y se devolvió apresurándose hacia el convento donde había quedado su pequeño hijo desamparado [...] Quiso recibir en sus brazos a la abadesa que se cubría la cabeza con sus manos, cuando ella y casi todas las demás monjas quedaron horriblemente sepultadas bajo una de las fachadas de la casa que se vino abajo. Josefa se estremeció ante esta espantosa visión; rápidamente cerró los ojos a la abadesa y huyó enteramente cogida de pánico con el adorado niño, que el cielo le devolvía para rescatarlo de la perdición (35).

El documento pone el énfasis en la compilación de datos para reconstruir el momento del terremoto, mientras que la ficción tiene como objetivo construir imágenes íntimas del evento público.

Según Isaac León Farías,

La ficción filmica, por más fantasiosa que sea y a veces precisamente gracias a ello, dice más sobre la historia en un momento dado que el documento más fidedigno, este último se limita a mostrar las apariencias de un acontecimiento: la ficción, en cambio, ofrece los síntomas de una época, los deseos, temores e ilusiones de los pueblos, las proyecciones imaginarias que se agitan en un tiempo determinado (17).

Hiroshima mon amour de Alan Resnais demuestra la capacidad que tiene el cine de representar los temores de un pueblo, a través de la carga emocional que acarrea un personaje luego de la catástrofe. El dolor de una sociedad es revivido por el protagonista, dicen:

Tú. No has visto nada en Hiroshima/ Lo he visto todo, todo/ Tú no has visto nada.../ Yo vi los noticieros. Al segundo día dice la historia, no me lo he inventado yo, desde el segundo día, determinadas especies animales resurgieron de las posibilidades de la tierra y de las cenizas. Se fotografiaron perros, para siempre. Los he visto. He visto los noticieros. Los he visto. Del primer día. Del segundo día. Del tercer día./ Él le contesta: No has visto nada. Nada.

Resnais asume que su ficción mostrará qué sucedió realmente en Hiroshima, a través del uso de archivo documental contextualiza la ficción en el terreno de lo real para encarnar la catástrofe y el dolor. Los directores chilenos utilizarán el espacio real devastado como contexto de las historias que pretenden reconstruir acontecimientos que sucedieron, pero que son imposibles de cubrir en otros géneros, transmitiendo a través de acciones la dimensión de lo terrible.

El corpus de películas sobre el terremoto estará constituido por varios proyectos de ficción que se encuentran en desarrollo. La mayoría basaron sus guiones en personajes verídicos, utilizando locaciones reales, y otros incorporan el escenario de la catástrofe dentro de largometrajes que ya estaban filmando. Algunos de ellos son: *3:34* de Martín Rogers, el cortometraje *Digerir* de Francesc Morales, el largometraje *27-F* que contiene cortometrajes de varios directores entre ellos, Rodrigo Ortúzar, Gonzalo Justiniano y Cristóbal Valderrama, *Sentados frente al fuego* de Alejandro Fernández y *El año del tigre* de Sebastián Lelio. En estas dos últimas, los protagonistas, tal como en los documentales, a partir de la observación constatan las dimensiones del desastre, ambas tienen como locaciones pueblos destruidos. Los personajes recorren los espacios y visualizan el estado general del lugar, a través del viaje se transforman en una especie de cronistas o corresponsales ópticos. En *Sentados frente al fuego* Daniel Muñoz interroga a los pueblerinos para saber qué daños les causó el terremoto. El realismo se hace patente en ese escenario, sólo hay que reconstruir situaciones, ya no se necesitan efectos ni maquetas, como en el caso de *La frontera* donde no se trabaja plenamente la dimensión espacial de la tragedia por la ausencia del espacio real.

En *El año del tigre*, Lelio reconstruye el evento, el protagonista es un reo al cual le toca vivir el terremoto al interior de la cárcel y aprovecha la coyuntura para fugarse, tal como sucedió con los presos de El manzano en Concepción y tal como el protagonista del cuento ficticio de Henrich Von Kleist. Al escaparse busca vestigios, el actor se relaciona con acontecimientos reales-como una misa por los difuntos-, y constata que no quedó nada, ni su casa, ni su familia y se preocupa de enterrar a sus muertos, la liberación carece de sentido en este espacio inhabitable. Mira el noticiero y el meta archivo es sólo son un elemento más de contextualización. La pérdida total, nos lleva a ansiar, tal como el protagonista, el pasado, aunque éste sea el encierro en condiciones inhóspitas. El viaje y las acciones al interior de él, nos llevan a tomar partido y a construir nuestro propio discurso desde las imágenes. Desde el retrato de un micromundo observamos la totalidad, se genera un diálogo entre lo público y lo privado, un trozo de la historia de todos se encarna en un sólo personaje ficticio. El naturalismo se logra en todas sus dimensiones, encontramos en la películas los tres tipos de realismo que Bill Nichols asocia al género documental: realismo histórico, que hace referencia al nexo entre la imagen y su referente; el realismo empírico, que se consigue con el naturalismo estilístico, en este caso dado por el contexto; y el realismo

psicológico, que transmite una sensación de representación creíble de la emoción humana (10). La profundidad del dolor es recogida en esta película y probablemente será reconstruida por estos proyectos.

En estas películas encontraremos el recuerdo y el reflejo de un momento de nuestra historia. Sin embargo, este hecho excepcional no constituye un evento aislado, los desastres naturales son cíclicos, por lo tanto, el hecho de recordar el pasado tiene un sentido funcional, incluso didáctico². Derrida señala: “Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción” (27). El sentido de archivar estos materiales está determinado por la finitud presente en el contenido mismo de estas películas, la amenaza de destrucción se encarna en estas ficciones. Gracias a ellas existirán huellas de lo real, es fundamental recordarlas y catalogarlas para que no se olvide lo que a nosotros nos tocó vivir y sean un antecedente de lo que a otros les tocará presenciar en el futuro, transformándose en un catálogo de experiencias. Para construir este nuevo catastro, será necesario leer el material como de archivo como propone Foucault:

como una serie de normas de una cultura que determinan la aparición y la desaparición de las expresiones, su supervivencia y extinción, la existencia de estas escenas filmadas como acontecimientos y como cosas. Entendiendo los archivos no como documentos sino como monumentos. [...] Como señala Jacques Rancière: El monumento es aquello que habla sin palabras, aquello que, sin tenerla intención de instruir, nos transmite algo que contiene en su interior una memoria, por el simple hecho de preocuparse sólo por su presencia (Op. cit en Blüminger, 196).

BIBLIOGRAFÍA

Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta, 1997. Medio impreso.

² En la introducción del libro *Las catástrofes de Chile* hacen hincapié en estos fines: “El ministerio del Interior ha otorgado su auspicio a la presente publicación por cuanto su contenido, recopilado de los archivos de diferentes épocas de la historia nacional, ayudará a las generaciones actual y venideras a reflexionar acerca del mayor o menor grado de riesgos que enfrenta nuestra población y patrimonio nacional” (...) “Después de cada tragedia, el natural quehacer cotidiano absorbe la atención de las autoridades y ciudadanos, quienes olvidan aspectos esenciales dejados al descubierto por el desastre. Este “olvido social” ha provocado que condiciones y acciones inseguras que resultaron detectadas, al no corregirse o considerarse oportunamente, generen la recurrencia de sus graves y dolorosos efectos sobre la población, sus bienes y el medio ambiente, en un ciclo permanentemente renovado.”

Blüminger, Christa. “Cineastas en los archivos. Comentarios sobre las re-visiones de Yervant Gianikian y Ángela Ricci Lucchi”. *Culturas de archivo*. Ed. Jorge Blasco Gallardo, Nuria Enguita Mayo. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. Medio impreso.

Urrutia, Rosa y Carlos Lanza. *Catástrofes en Chile, 1941-1992*. Santiago: Editorial La Noria, 1993. Medio impreso.

Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el magnánim, 1991. Medio impreso.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Madrid: Editorial Paidós, 1997. Medio impreso.

León Frías, Isaac. *Grandes Ilusiones: De Einsenstein a la neo-comedia romántica*. Santiago: Uqbar Editores, 2008. Medio impreso.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2006. Medio impreso.

Von Kleist, Henrich. *El terremoto de Chile*. Atlanta: Editorial Girona, 2008. Medio impreso.