

Retratos cinematográficos de Salvador Allende: tensiones entre tiempos, voces e imágenes

Cinematographic Portraits of Salvador Allende: Tensions between Times, Voices, and Images

Mariano Véliz
IAE (FFyL, UBA)
marianoveliz@gmail.com

Enviado: 4 julio 2023 | **Aceptado:** 10 julio 2023

Resumen

El artículo se propone explorar tres documentales sobre Salvador Allende a partir del género del retrato: *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971), *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004) y *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti Allende, 2015). En cada uno de ellos se privilegia el estudio acerca del modo en el que se inscribe en la vasta tradición de este género recurriendo a textos teóricos dedicados a indagar en la historia y la actualidad del retrato. Al mismo tiempo, se busca problematizar la relevancia política de los retratos sobre Allende a partir de los diferentes contextos de producción y de las elecciones estéticas y políticas presentes en cada caso. A raíz de estas divergencias se proponen una serie de nociones: el «retrato de intervención» para dar cuenta del gesto emprendido por Littin, el «retrato fúnebre» para evaluar la particularidad del documental de Guzmán y el «retrato privado-público» para pensar las dimensiones más conflictivas del trabajo audiovisual de Tambutti Allende.

Palabras clave: Salvador Allende, retrato, cine documental, rostro.

Abstract

The article explores three documentary films about Salvador Allende from the point of view of the portrait genre: *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971), *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004) and *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti Allende, 2015). In each one of them, the study of the way in which the films are inscribed in the vast tradition of this genre is privileged, resorting to theoretical texts dedicated to investigating the history and contemporary inflections of the portrait. At the same time, it seeks to problematize the political relevance of the portraits of Allende from the different production contexts and the aesthetic and political choices present in each case. As a result of these divergences, a series of notions are proposed: the «intervention portrait» to think the particularities of Littin's film, the «funeral portrait» to evaluate Guzmán's documentary and the «private-public portrait» to think the most conflictive dimensions of Tambutti Allende's audiovisual work.

Keywords: Salvador Allende, portrait, documentary film, face.

Introducción

La presencia de imágenes de Salvador Allende en las manifestaciones estudiantiles de 2011 y en la revuelta de octubre de 2019 pone de manifiesto la potencia política todavía encriptada en su rostro, su voz y su nombre. Su recuperación por parte de los movimientos sociales surgidos como rechazo ante las políticas neoliberales implementadas en Chile a partir del golpe de Estado de 1973 no hace más que reforzar su estatuto doble: erradicado durante décadas de la memoria oficial y actuante en las memorias disidentes. La apropiación de sus imágenes fantasmáticas lo posiciona como un agente activo en la política presente, como resto operante del proceso revolucionario interrumpido por la violencia terrorista y como encarnación de las memorias discordantes del pasado reciente. Esta potencia, sin embargo, debe desafiar la ubicación de Allende en el marco restringido de un «paradigma de la derrota (que) permea toda la interpretación de este hito político de la modernidad latinoamericana» (Cabezas 260). Si Allende ocupa un espacio periférico para las instituciones democráticas de la posdictadura, y una izquierda tradicional vaciada del entusiasmo del imaginario moderno de la transformación no puede apropiarse de su legado ni de sus programas (260), le corresponde entonces a los movimientos sociales antineoliberales y a las producciones artísticas no reconciliadas llevar a cabo recuperaciones que no neutralicen la radicalidad de su figura.

La voluntad de suprimir a Allende del campo político no hace más que subrayar la acción disruptiva derivada de su presencia. En los años de la transición, su borramiento fue parte de un proceso más amplio de anulación de los legados del Gobierno de la Unidad Popular y sus políticas emancipatorias. En este sentido, como sugiere Tomás Moulian, en los años de la posdictadura se implementaron estrategias que fomentaban el temor regresivo y se condenaba como irracional cualquier divergencia en relación con el apaciguamiento social decretado por la Concertación. En ese contexto, «el consenso se convirtió en una conminación al silencio. Romperlo significaba situarse en un terreno dramático, cuya violación sería atentar contra el proceso, dañarlo» (39). Si los Gobiernos concertacionistas impusieron una «compulsión al olvido», la figura de Allende resultó particularmente afectada por esa amnesia oficial. En el extenso periodo transicional, se impusieron las denuncias a las violaciones a los derechos humanos traccionadas por familiares y sobrevivientes, se hicieron audibles los testimonios de las víctimas de la violencia institucional, se difundieron los relatos sobre las discontinuidades de los órdenes familiares quebrados por la dictadura; pero en esa irrupción pública del trauma había poco lugar para la recuperación de la experiencia política disruptiva de Allende y la Unidad Popular.

Las imágenes de Salvador Allende se posicionan, en ese marco, en un territorio conflictivo. Su rostro resulta inescindible de los registros visuales de la efervescencia radical, de la pasión popular, de la revuelta callejera, de la euforia revolucionaria de la Unidad Popular. A su rostro se desplaza la conmoción político-afectiva de un pueblo empoderado por sus políticas de Estado. Se juega allí una «bacanal plebeya», un desborde

que amenaza la estabilidad de las instituciones burguesas con la potencia de esa plebe actuante en el campo político (Cabezas 265). Pero su rostro también concentra la imagen de los anteojos quebrados como resto material de su suicidio, el Palacio de la Moneda bombardeado como gesto fundante de la violencia de la dictadura y la supresión de su nombre como mandato político a partir de 1973. En los múltiples rostros de Allende se vuelca la complejidad de la historia chilena, la dificultad para proponer una imagen que clausure la apertura del acontecimiento histórico de la Unidad Popular y su desafío a la distribución tradicional del poder que supuso, como precisa Cabezas (260), el hecho maldito del país neoliberal.

La disrupción operada por Allende en el campo político se replica en la generada por su imagen en el campo visual. En diferentes marcos históricos se gestaron en torno a su figura regímenes de visibilidad beligerantes. Las imágenes oficiales de la Unidad Popular, la erradicación durante la dictadura, su espacio marginal en los primeros años de la transición y su emergencia paulatina a partir de la eclosión de movimientos sociales disidentes son algunas de sus formalizaciones más notorias. En el contexto de estas polémicas resulta posible evaluar la aparición de ciertos retratos de Allende que pueden posicionarse como vestigios de los modos en los que, en diferentes periodos, su imagen condensa sentidos, promueve acciones, despierta emociones, interviene en su presente. En todos los casos, si Allende es un fantasma que no puede ser exorcizado, una presencia que acompaña, con diferentes intensidades, la historia política chilena, sus retratos operan como umbrales temporales que comunican y enfrentan el pasado, el presente y el futuro.

En estos retratos se percibe una de las torsiones más notorias atravesadas por este género en la contemporaneidad: la crisis de las concepciones unificadas y homogéneas de la identidad individual supone la crisis de un género dedicado a propiciar la confirmación de su existencia. Si el siglo xx asistió al desmantelamiento progresivo de las certezas en torno a las construcciones identitarias unívocas, y supuso la eclosión de posiciones-sujeto conflictivas, el retrato asumió la dificultad de dar forma a estas subjetividades múltiples, polémicas, fragmentarias y no conclusivas. En esas búsquedas, el retrato encontró en el soporte cinematográfico un territorio idóneo para formalizar la proliferación de rostros de un mismo sujeto. En esta dirección, John Berger sugiere que las transformaciones operadas en el campo de los retratos fotográficos se deben a los modos en los que la multiplicidad de la individualidad «está hoy relacionada con la totalidad del mundo» (84). En los retratos de Allende se precisa un recorte en ese vínculo a través de una exploración de los enlaces entre dos identidades indiscernibles en su proceso de constituirse: la de Allende y la del pueblo insumiso de la Unidad Popular.

Las formas de conjunción del rostro y la palabra de Salvador Allende, de su acción y su pensamiento, de la identidad individual y la colectiva-popular se manifiestan en diferentes políticas retratísticas organizadas a su alrededor: el retrato oficial llevado adelante por Miguel Littin durante su gobierno en *Compañero presidente* (1971), la supresión de sus retratos durante la dictadura, la emergencia de retratos fúnebres durante

la transición (*Salvador Allende* de Patricio Guzmán, 2004) o la aparición de retratos íntimos como *Allende, mi abuelo Allende* de su nieta Marcia Tambutti Allende (2015). Estas configuraciones retratísticas inscriben diversas tensiones epocales y se posicionan como superficies sobre las que se dirimen algunos de los combates históricos, políticos y socioculturales más apremiantes: las políticas de la memoria, la asignación de sentido al pasado reciente y los embates contra las políticas neoliberales y sus derivas.

En los retratos de Allende se pliegan diferentes planos temporales: la capacidad fantasmática de revivir el pasado, la persistencia de la experiencia interrumpida de la Unidad Popular, el futuro proyectado y arrebatado por la violencia de la dictadura, la emergencia presente y actuante del expresidente. Esta heterogeneidad temporal se vincula con las dos matrices desde las que suele concebirse el género del retrato: aquella que piensa el modo en el que este cumple una función social confirmatoria de la identidad y los logros públicos de la persona retratada (Pierre y Gallienne Francastel, Tzvetan Todorov), y aquella que privilegia la función conmemorativa como mediadora entre vivos y muertos (Régis Debray). Si la primera se centra en el presente, la segunda lo hace en el futuro. En ambas, se asume una reflexión sobre la dimensión temporal de la imagen. El retrato se inscribe en un tiempo siempre abierto y batallante: entre el presente de su realización y los pasados que se pliegan en su materialidad; pero también con los futuros anticipados y los efectos pretendidos. En este sentido, los retratos de Salvador Allende proponen intervenciones temporales heterogéneas que afectan sus presentes, reescriben el pasado y gestan futuros.

Retrato de intervención

El 23 de diciembre de 1970 Régis Debray fue liberado por el Gobierno boliviano después de su detención como integrante de la guerrilla guevarista el 20 de abril de 1967. Salvador Allende, sensible a la relevancia que Debray detentaba entre la izquierda latinoamericana y atento en particular, como señala Jacqueline Mouesca, al «simbolismo que portaba la figura del joven intelectual para un sector de la izquierda radical chilena» (58), lo invitó a pasar el fin de año en la residencia presidencial de Viña del Mar, antes de su viaje rumbo a Cuba.¹ El interés de los encuentros entre Allende y Debray llevaron a la editora Inge Feltrinelli, presente allí, a proponer la publicación de un libro que recopilara estas entrevistas. Salvador Allende aceptó la propuesta y sugirió que Miguel Littin, presidente de Chile Films, realizara su registro audiovisual.

1 La publicación de «El castrismo. La gran marcha de América Latina» en 1965 en *Les Temps Modernes* le había merecido a Debray la atención y la amistad de los líderes de la Revolución cubana. En 1967 la aparición de *¿Revolución en la revolución?* había generado una apropiación activa y un clima de debate intelectual en gran parte de la izquierda latinoamericana. En especial, había funcionado como un estímulo para los grupos insurreccionales y la elección de la lucha armada. También *El diario del Che en Bolivia* (1968) había continuado con ese proceso de retroalimentación entre el intelectual francés y la izquierda de América Latina.

Los encuentros, concebidos como conversaciones polémicas, tuvieron lugar entre el 4 y el 6 de enero de 1971.

En el resultado de este proceso –*Compañero presidente*– se condensa la complejidad de un proyecto político-cultural: desmantelar los ataques perpetrados por los medios hegemónicos opositores contra el Gobierno de la Unidad Popular mediante la proposición de un retrato de Salvador Allende. Se trata de una iniciativa oficial que evidencia su dependencia de un programa de gestión que concibe al cine como un instrumento clave en el sistema de propaganda del Estado. El documental se inscribe como parte de una política comunicativa surgida en el contexto de una notoria y creciente confrontación con los sectores concentrados del poder. En *Compañero presidente* se hace evidente la necesidad de actuar con urgencia en el proceso político chileno.² En esta dirección, se propone como un «retrato de intervención» que busca incidir en el desarrollo de la coyuntura política. Salvador Allende, como comitente del proyecto, establece un contrato con Littin, devenido retratista: a diferencia de aquellos retratos en los que se materializa alguna discrepancia entre comendador y retratista, aquí Littin, consciente del valor oficial de la iniciativa y del valor instrumental del proyecto, se pliega a las necesidades y las exigencias de una propuesta estético-política.

El modo en el que *Compañero presidente* se aloja en los combates de su presente permite vincularlo con el vasto linaje de los retratos públicos que atraviesan la historia de América Latina. En su estudio de los retratos de próceres de la época de las independencias, Laura Malosetti Costa apunta a que entre las múltiples funciones operadas por estos se imbrican las campañas políticas, la formación de nuevas ciudadanía y el culto rendido a estas figuras en la educación. El retrato público se concibe como un lugar visible en el que se materializan ideas, se enfrentan posicionamientos ideológicos y se intenta configurar un espacio para futuros consensos políticos. En esta dirección, la encomienda de retratos por parte de líderes políticos a cargo del Estado suele estar orientada a la glorificación de sí mismos, a la gestación de una imagen para el reconocimiento público o a la proposición de una superficie sensible destinada a la posterior conmemoración. En el documental de Littin no se trata tanto de la construcción del modelo heroico dominante en el siglo XIX, del prócer consagrado por la historia oficial, como de la irrupción de un retrato de intervención centrado en la participación de Allende en las batallas políticas de su presente y orientado a reforzar el sistema de alianzas que lo llevó a la Presidencia.

En todos los casos, estos retratos se cargan de una potente función afectiva. El retrato oficial logra ser el soporte de la memoria afectiva de una sociedad o de una parte considerable de ella. Si, en algunos casos, esta memoria se orienta a la deformación caricaturesca, suele ser el territorio en el que se promueven modos de idealización de

2 En el documental se fecha su propia realización y concluye con referencias fuertemente coyunturales: «Valparaíso, 6 de enero 1971, a dos meses de la reanudación de relaciones con Cuba, a un mes de la expropiación de Bellavista-Tomé, gigantesco imperio textil, a quince días de la estatización del acero, a diez días de la firma de los proyectos que nacionalizan el cobre y crean los Consejos Campesinos».

las figuras públicas. Las imágenes tienden así a participar de procesos de construcción de liderazgos heroicos y, de este modo, colaboran en la creación y en el sostén de comunidades imaginarias a su alrededor. En el marco de esos procesos, la demolición de iconografías nacionales previas y su sustitución por nuevas construcciones iconográficas y simbólicas (Malosetti Costa 21) resulta inescindible de su participación en una identidad colectiva organizada en torno al líder. Si bien el siglo xx fue prolífico en la ampliación y diseminación de estos retratos oficiales, vinculados con la creación de un imaginario acerca de los hombres de Estado, se encuentra aquí una de sus manifestaciones más elocuentes, tanto por la figura abordada como por las estrategias implementadas.³ En *Compañero presidente* no se apela a la concepción tradicional del heroísmo, vinculado en el imaginario y la iconografía del siglo xix con los valores militares, sino a su torsión vinculada con el compromiso cívico e ideológico de Allende.

En su documental, Littin se pliega a esta tradición a través de una serie de desvíos y aperturas. Aquí, la atención prestada por los retratos oficiales al pasado que se conmemora y al futuro al que se aspira se desplaza a la preeminencia del presente y por eso se lo puede concebir como un retrato de intervención. Se trata de un retrato que interpela a sus contemporáneos y apela a ellos con una notoria voluntad de creación comunitaria en relación con la figura de Salvador Allende. Si los retratos públicos pueden operar ciertos procesos identitarios nacionales, en este caso se refuerza esta función por la radicalidad de los enfrentamientos que tenían lugar en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular. Se convoca así a las y los partidarios de Allende a establecer con el documental, y con su retratado, un vínculo de proximidad y a reforzar una alianza político-afectiva al servicio de una potente configuración identitaria.

La elección de Miguel Littin como retratista no puede desligarse de su rol como presidente del Directorio de la empresa estatal Chile Films. En los breves meses de su gestión,⁴ Littin alentó la conversión del cine en una herramienta significativa en el proceso revolucionario que se vivía en el primer año de gobierno de la Unidad Popular. En una variedad de escritos y participaciones públicas de ese periodo,⁵ Littin señala que «es tarea del cine convertirse en una herramienta fundamental en la creación de una cultura auténticamente nacional y descolonizada» (320). En concordancia con los movimientos cinematográficos de instrumentación política expandidos en América Latina desde los años sesenta, el cineasta apuesta por un cine de intervención política. En un contexto de conflictividad creciente, afirma la necesidad de llevar adelante un mayor esfuerzo propagandístico a través del rodaje de cortometrajes y medimetrajes

3 Laura Malosetti Costa estudia el espacio periférico ocupado por los personajes femeninos de la historia regional, en particular en el periodo de las independencias latinoamericanas. Su trabajo sobre las imágenes de Juana Azurduy en el marco de la historia argentina resulta, en este sentido, esclarecedor (81-116).

4 Littin dejó el cargo en noviembre de 1971. Jacqueline Mouesca vincula el fin de su gestión con ciertas confusiones de la política cultural de la Unidad Popular y su dificultad para identificar un proyecto de política cinematográfica viable y políticamente productivo.

5 Se atribuye a Littin la redacción del célebre Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular difundido en 1970.

documentales. En una clara posición de desventaja ante la avanzada propagandista de la oposición, en su alianza con los grandes medios de comunicación (Mouesca 65), la política cultural de la Unidad Popular posicionó al cine como un espacio clave de legitimación de las políticas públicas. Chile Films se convirtió entonces en portavoz de los intereses y las necesidades de la Unidad Popular.

A partir de aquí puede pensarse qué modalidad del retrato concibe Littin en *Compañero presidente*. A lo largo de su vasta historia, este género se había articulado en torno a la preeminencia atribuida al rol social del retratado. El retrato solía dedicarse a presentar a este no tanto como individuo, sino como representante de un papel en la estructura social y su título solía remitir a esta ubicación. En un desvío de esta tradición, el título del documental de Littin no solo recurre a la tensión existente entre el carácter militante de Allende y su investidura oficial,⁶ sino a un modo particular de ejercer una función pública. Al respecto, Ignacio Del Valle Dávila y Carolina Amaral sugieren que se trata de subrayar la potencia de la inserción de un revolucionario en el aparato del Estado. Esta tensión entre el militante y el presidente se hace particularmente visible en el vínculo que se establece entre el líder y cierta forma de habitar el espacio.⁷ Paola Cortés Rocca puntualiza que en el género del retrato «se trata de encontrar un conjunto de gestos, poses y objetos que oficien de traducción visual de ciertos términos» (48). En esta dirección, se intenta pensar aquí de qué modo esta basculación entre la dimensión oficial y la voluntad revolucionaria se concentra en una serie de elementos privilegiados, como los libros y las fotos del Che Guevara y Ho Chi Minh omnipresentes en la imagen y en las referencias de Allende. Esas referencias denotan su carácter revolucionario, pero se las presenta en marcos oficiales que tensionan esa capacidad disruptiva. En ese espacio simbólico-político, compuesto como un territorio conflictivo, se inscribe la figura de Salvador Allende.

También los diálogos entre Allende y Debray adoptan un tono polémico, abierto a la disputa. Las discusiones se enmarcan en el contexto de las discrepancias en torno a la multiplicidad de vías al socialismo coexistentes y combatientes en el marxismo latinoamericano.⁸ El lugar rector que se le adjudica inicialmente a Debray promueve una de las principales extrañezas del documental: una voz francesa parece la encargada de evaluar el proceso político chileno. Debray parte de ciertas preguntas que ponen de manifiesto sus dudas acerca de la vía chilena al socialismo. Su desconfianza acerca

6 En sus diálogos con Debray, Allende precisa «Me eligieron siendo el compañero Allende, ahora me dicen el compañero presidente». Ese apelativo también constituye el título de una canción de Quilapayún y de una biografía de Allende escrita por Mario Amorós Quiles.

7 Los encuentros registrados en la primera parte del documental transcurren mayoritariamente en la residencia de Allende en Las Condes. El espacio burgués resulta aquí tensionado por los elementos que remiten indudablemente a su militancia política revolucionaria. La segunda parte se ubica principalmente en el Palacio Presidencial de Cerro Castillo, en Viña del Mar, la residencia oficial de veraneo de los jefes de Estado.

8 Merece recordarse, como señalan Del Valle Dávila y Amaral, que las tesis de Debray fueron discutidas potentemente en el interior del Partido Comunista chileno, que encontró en la confrontación con el intelectual francés un modo indirecto de señalar sus discrepancias con la dirección cubana.

de la posibilidad de que a través de las instituciones surgidas de las democracias burguesas pueda construirse una alternativa socialista se formula de diversas e insistentes maneras. Los debates en torno al recurso a las armas, a la remanida especificidad del caso chileno y al carácter revolucionario de la Unidad Popular constituyen la base del intercambio. La voluntad polémica de Debray se materializa en su apropiación de los roles de «teórico de la guerrilla» y «conocedor de la historia de América Latina» desde los que formula sus invectivas iniciales. Sin embargo, su recurrencia a señalar aquellos elementos del proceso que no comparte disminuye a medida que deviene testigo de la palabra de Allende, de su parsimonia y de su capacidad para inscribir su presente en el marco ampliado de la historia de Chile y de América Latina.⁹ Debe tenerse en cuenta, al mismo tiempo, que los encuentros son posteriores al fracaso de la guerrilla guevarista en Bolivia, de la que participó Debray, y la ineludible crisis de las estrategias foquistas.

Si bien el documental no evade las querellas ni se limita a funcionar como un simple mecanismo de propaganda, constituye un potente dispositivo de legitimación político-ideológica. El desplazamiento de Debray desde las preguntas inquisidoras hacia la admiración ante las respuestas recibidas se acompaña a través de dos recursos que refuerzan, en este retrato de intervención, la necesidad de construir una comunidad de coincidencia en torno a Allende. El primero es posicionar a Debray como extranjero. A través de una sucinta secuencia de montaje, el documental resume su llegada a Chile. El empleo de material de archivo y el registro de su arribo lo presentan como un forastero en el campo chileno. Así, sus preguntas con intención insidiosa resultan parcialmente desmanteladas por el señalamiento de esta exterioridad constitutiva. Este recurso quiebra con la posibilidad de ubicar a Debray como el juez a cargo de determinar si el Gobierno de la Unidad Popular detenta o no un carácter revolucionario (Del Valle Dávila y Amaral). Se trata así del establecimiento de una voz cercana, pero intrusa, involucrada de manera oblicua en el derrotero de los procesos revolucionarios latinoamericanos.

El segundo recurso está conformado por un uso particular del montaje orientado a promover yuxtaposiciones polémicas entre los diálogos presentes y las imágenes de archivo. Estas matizan en algunos casos, y desmienten en otros, ciertas declaraciones o cuestionamientos de Debray, al mismo tiempo que confirman y afianzan los dichos de Allende. Más allá de esta funcionalización del archivo, su introducción promueve un vuelco significativo en la planificación del documental al extraer a Allende del plano individual (materializado en los primeros planos que lo registran en las entrevistas) y desplazarlo a la dimensión pública (incluida mediante la irrupción de planos generales que lo alojan en el marco de las multitudes que lo erigen como su líder). En esa travesía se produce la aparición fulgurante del pueblo. En esos momentos, cuando se convoca la irrupción de las imágenes eufóricas, desafiantes, efervescentes de las y los allendistas, se evidencia que no se puede proponer un retrato de Allende que no sea permeable al

9 En particular, por su voluntad de señalar el diálogo complejo del proceso chileno con la Revolución cubana.

pueblo, porque es allí, en su emergencia, donde su figura encuentra sentido. En esta tensa fluidez entre lo privado y lo público, entre el individuo y la multitud, se asienta la potencia más plenamente política de *Compañero presidente*.

La entrada de estas imágenes de la multitud desmonta un linaje del retrato concentrado en el rostro individual. Georges Didi-Huberman puntualiza al respecto que el retrato como género pictórico, tanto en su variante antigua como humanista, se niega dos veces a representar a los pueblos: «una primera vez por el hecho de fundarse en una jerarquía social y una divisoria política en que los hombres de poder son los únicos investidos del privilegio de existir en imágenes» (55). Si bien el humanismo parece operar una democratización del retrato, esta se centra en la inclusión de los miembros más destacados de la burguesía. La segunda exclusión deriva de su elección de ceñirse al rostro y configurar, entonces, un culto a la personalidad. La humanidad se concibe así a partir de la figura del individuo y se privilegia la interioridad psicológica del ser singular. Frente a esta codificación de los sujetos que pueden y merecen retratarse, en *Compañero presidente* se ejecuta un retrato de intervención dedicado a señalar las múltiples vías que comunican al líder y el pueblo, en un retrato poroso que permea lo individual y lo colectivo.

La cámara de Littin escruta a la multitud en el material de archivo. Se detiene en gestos específicos y en miradas particulares de las imágenes fotográficas y cinematográficas. En esos recorridos, emergen los rostros del pueblo. No solo el de esa multitud bulliciosa en la que se formaliza la conversión del pueblo en actor de la revolución, sino algunos rostros singulares que convocan la mirada de Allende y de su retrato. En ese diálogo de miradas se articula un vínculo en el que ambos conforman su propio sentido político y comunitario. En esos enlaces ópticos se traza y se organiza el retrato. Las diversas imágenes de actos de campaña y la cobertura documental de la trayectoria política de Allende están abiertas a la presencia expectante del pueblo. El retrato del individuo se abre a esa presencia de lo popular que le da sentido.

En coincidencia con un Gobierno que decide des-invisibilizar a los sectores populares, el régimen de visibilidad que articula la Unidad Popular se ocupa de inscribir en las imágenes, como señala Carlos Ossa, «a los anónimos de la modernización y el neocolonialismo» (11). Los integrantes de los pueblos resistentes y menesterosos, precisa Ossa, estaban a la espera de una visualidad política que los alojara en su interior. Por eso, «invaden la realidad con su maldición, complicidad y expiación. Nunca completos, incapaces de totalizar la imagen, se colocan en espera de una obra y el cine político latinoamericano ofrece una ideología de albergue» (46). Esos sujetos populares adquieren entonces, en *Compañero presidente*, una visibilidad inaudita. Sin embargo, conviene subrayar que se opera aquí una distribución particular de la relación entre lo visible y lo audible: se trata de rostros mudos, de imágenes de archivo que complementan, en el plano de la imagen, los discursos de Allende. Su voz interpela la escucha de esos sujetos que asisten a la historia como sostén del proceso político encabezado por su líder.

Esas imágenes del pueblo mudo, pero también garante del sentido del retrato, forman parte de un proceso en el que se promueve una sustitución de los símbolos patrios y de las iconografías cristalizadas de la nación. Un proceso revolucionario supone la promoción de nuevos modos de construir una imagen nacional. El rostro de Allende compone, indudablemente, un elemento clave de esa nueva visibilidad de la Unidad Popular, junto con los murales de la Brigada Ramona Parra y el cine militante. En el ámbito sonoro, la omnipresencia del himno *Venceremos* señala la contigua emergencia de una nueva audibilidad. La recurrencia de este himno, su eco como compañía de las imágenes, refuerza esta necesidad de fomentar la emergencia de una nueva simbología, una nueva iconografía y nuevos modos de construcción político-afectiva de la comunidad. A esa insistente reiteración de *Venceremos* se suma, en el desenlace del documental, la yuxtaposición conflictiva de distintas imágenes de represión con fragmentos de las célebres «¿Qué dirá el Santo Padre» y la «Canción IV: A los hombres de la pampa» de Quilapayún («¿Dónde están los asesinos que mataron por matar? Lo juramos por la tierra, los tendremos que encontrar»).

La inclusión de estas imágenes de archivo de momentos previos al Gobierno de la Unidad Popular, centradas en el registro de actos represivos, adquiere en *Compañero presidente* un valor contradictorio. Por una parte, funciona como un referente de confrontación que acentúa el quiebre operado por la llegada de Allende al poder. Por otra, desmiente la remanida especificidad del caso chileno y atestigua la capacidad represiva de las «fuerzas de seguridad». En esta dirección, el documental de Littin repite en dos momentos un mismo diálogo entre Allende y Debray en el que coinciden en que las Fuerzas Armadas chilenas son diferentes a las del resto de América Latina. Ante esta observación vertida por Allende, Debray asiente: «ese es un dato objetivo». La mirada desde el presente de *Compañero presidente* introduce, en este punto, una nueva capa temporal. La efervescencia registrada por las imágenes de archivo, la energía desbordante de los cuerpos populares, las calles devenidas en territorios de intervención y la voluntad revolucionaria de Allende se perciben hoy desde la tragedia del desenlace, la supresión de esos cuerpos, la ausencia del retratado. El retrato de intervención, pensado para su presente, gestado para sumar fuerzas a las batallas epocales, funciona hoy como un testimonio incompleto del proceso interrumpido por la violencia terrorista del golpe de Estado. Sin embargo, permite desmantelar, precisamente por esa ubicación, esa imagen cristalizada de Allende como rostro de la derrota. Por el contrario, se erige aquí un retrato de intervención individual y colectivo, una figuración vital de un proceso revolucionario en curso, la imagen de un presente expectante y gestante de futuros.

Iconoclasia de Estado

La relevancia asignada al semblante de Allende, a los mínimos gestos de su expresión, a las sutiles inflexiones de su voz, condiciona la complejidad de una puesta en escena que pretende reencuadrar ese rostro sobre el que se construye el retrato y sobre el que se vuelca la potencia político-afectiva del público espectador de *Compañero presidente*. Esta visibilidad del líder, organizadora del dispositivo documental, se tensiona con el rostro escamoteado de Debray, frecuentemente mostrado de espalda o perfil. La concentración en el rostro de Allende evidencia que allí converge la espesura de una época de transformaciones radicales, la resistencia de un proyecto político emancipador y la expresión de una poderosa configuración identitaria. Estos valores materializados en un rostro resultan perturbadores después del golpe de Estado. La potencia política encarnada en el rostro, la voz y el nombre de Salvador Allende amenaza con desestabilizar la eficacia del terror. La instauración de la dictadura requería el borramiento de la figura de Allende y una anulación retrospectiva de su propia existencia. La respuesta oficial fue la imposición de una iconoclasia de Estado.

La prohibición de la imagen de Allende funciona como un conjuro frente al temor a la pervivencia de su capacidad de reorganizar el campo político, cultural y socioeconómico. El rostro detenta, en este sentido, su naturaleza polémica. Nora Domínguez precisa al respecto que «ciertos conflictos (estéticos, sociales, culturales o políticos) se valen de caras y rostros como sitios de reconocimiento, valoración, encuentro y confrontación con el otro y, por lo tanto, operan como un espacio conflictivo de relaciones culturales y sociales» (13-14). Si en los meses previos al golpe de Estado el rostro de Allende estaba omnipresente en la prensa opositora, como un modo de horadar su imagen, y la proliferación de caricaturas se ponía al servicio de promover representaciones denigratorias del líder de la Unidad Popular (Montealegre Iturra), después del golpe ya no hacía falta atacar su imagen, sino desterrarla del espacio social y borrar del presente su nombre y sus políticas.

Los retratos de Allende (sus registros televisivos, las intervenciones pictóricas, los murales con su rostro) fueron erradicados y se volcó sobre ellos un poderoso castigo simbólico. Esta determinación inscribe a la dictadura en un vasto linaje de elecciones políticas centradas en la voluntad de eliminar las imágenes asociadas con los objetos/sujetos de oprobio y la certeza de que atacar esos símbolos del antiguo poder implica una forma de menoscabar el poder mismo. En su célebre estudio de la iconoclasia, David Freedberg recuerda que «en todo el mundo clásico greco-romano, la práctica de la *damnatio memoriae* habilitaba a las personas para mancillar la reputación de aquellos cuyas imágenes habían atacado o borrado, llegando incluso a intentar eliminar por completo su recuerdo en la historia» (43). En la modernidad, la *damnatio memoriae* cede su lugar a una iconoclasia más radical. La Revolución francesa suele citarse como el episodio clave del inicio de la iconoclasia moderna: el derrocamiento del Antiguo Régimen resulta allí indiscernible de la supresión de

las imágenes de sus principales representantes y funciona como antecedente de la supresión efectiva de estos.

En todos los casos, estas políticas supresivas instalan un interrogante: ¿qué poder se le asigna a las imágenes que promueve respuestas de este grado de hostilidad tendientes a destruirlas o cercenarlas? Para Freedberg, el acto de abolición de las imágenes no puede autonomizarse de la voluntad de «eliminar lo viviente en una imagen de modo que su estatus material descalifique su estatus sagrado o superior» (51). La imagen funciona así como un médium que atenta contra la existencia material o simbólica de los sujetos allí representados. En este sentido, «la iconoclasia representa la forma máxima de evidenciar la superioridad de uno sobre los poderes tanto de la imagen como del prototipo, nuestra liberación de su servidumbre sobrenatural» (218). Los ataques hacia las imágenes de Allende formaron parte de un combate por la asignación de sentido histórico al pasado todavía humeante del Gobierno de la Unidad Popular. La radicalidad con la que se anularon sus imágenes se imbricó en las políticas de aniquilación implementadas por la dictadura. Al mismo tiempo, esas formas de negación del pasado, en tanto modo radical de reescritura de la historia, se ponen también al servicio de escribir nuevos presentes y futuros.

La iconoclasia de Estado anticipa el intento de borradura de una experiencia histórica y de los sujetos involucrados. La imposición de una dictadura de corte terrorista requiere establecer un poder-terror orientado a reprimir e inmovilizar, pero también gestionar un dispositivo-saber empleado para moldear o conformar las subjetividades. Un régimen de estas características demanda el funcionamiento de un sistema cognitivo-ideológico que provea las bases o fundamentos para la formulación de su proyecto (Moulian 194). En la gestación de ese programa es tan relevante aquello que promueve como aquello que suprime. Las representaciones erradicadas de Allende, la abolición de sus retratos y de su recuerdo, se imprimen como la imagen en negativo del extenso periodo de la dictadura.

Retrato fúnebre

La figura de Salvador Allende continuó detentando un carácter ensombrecido en los primeros años de la transición. Su opacidad es corolario de las políticas terroristas, pero también de algunas especificidades de ese periodo. Tomás Moulian propone pensar esa coyuntura a partir de la imposición de una compulsión al olvido que sometió a una amnesia oficial tanto la radicalidad de la experiencia de la Unidad Popular como la sistematicidad de las violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura. La transición pactada entre los miembros del régimen pinochetista y los representantes de gran parte del arco político chileno asegura la supervivencia de una institucionalidad heredada de la dictadura y materializada en la conservación de la Constitución aprobada en 1980 como su modo de legitimación y perpetuación. En

ese contexto, la política de borramiento de la figura del expresidente se extiende a la posdictadura y se manifiesta «en la falta de una presencia significativa de Allende en los espacios públicos de la ciudad de Santiago y del país, donde solo unas pocas marcas territoriales señalizan su memoria»¹⁰ (Salomone 300).

Si los Gobiernos de la Concertación supusieron esta instauración de una memoria tutelada, esto no ocurrió sin que se instituyeran, de manera simultánea, procesos de resistencia y desafíos a la erradicación de la experiencia del Gobierno de la Unidad Popular. Estas resistencias a las políticas oficiales de asignación de sentido histórico al pasado reciente, a las políticas de la memoria y a la supresión de la figura de Allende del espacio público están alimentadas por diferentes episodios que señalaron la estrechez de los límites de la memoria fomentada por la Concertación: la apelación al derecho internacional que le permitió a dos juzgados de la Audiencia General de España investigar los crímenes de lesa humanidad cometidos en Chile durante la dictadura (1996), la detención de Augusto Pinochet en Londres (1998) y las conmemoraciones de los treinta y los cuarenta años del golpe de Estado posibilitan la emergencia de memorias que habían quedado soterradas y de relatos que perturbaban la imposición de un pasado pacificado.

En la clausura de los años noventa empiezan a manifestarse nuevos acercamientos al pasado reciente en el arte y la narrativa de Chile. En ese escenario de intensificadas críticas al modelo chileno de posdictadura salen a la «luz ciertas producciones simbólicas que recuperan la figura de Salvador Allende, reponiendo, no sin dificultades, su legado ético-político y relevando aspectos de su vida personal e íntima que no habían aflorado hasta ahora» (Salomone y Gallardo 303). De esta serie, en la que se superponen producciones pertenecientes al régimen audiovisual ficcional y documental, forman parte el análisis de la pervivencia de la Unidad Popular y sus legados presentes en *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997), el ejercicio de posmemoria llevado adelante por Iván Osnovikoff y Bettina Perut en *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), la construcción retratística esbozada por Patricio Guzmán en *Salvador Allende* (2004), la irrupción del cuerpo muerto de Allende que asedia el campo de los vivos en *Post Mortem* (Pablo Larraín, 2010), el trabajo sobre las últimas horas del presidente durante el golpe de Estado en *Allende en su laberinto* de Miguel Littin (2014), y la renovación generacional y de género articulada por Marcia Tambutti Allende en *Allende, mi abuelo Allende* (2015).

En ese marco, *Salvador Allende* (2004) de Patricio Guzmán puede concebirse como un «retrato fúnebre» posicionado en el linaje de las conmemoraciones de los muertos ilustres. El documental funciona como una suerte de *laudatio funebris*, solo que su

¹⁰ Salomone reseña algunas de sus materializaciones más significativas: el monumento instalado en la Plaza de la Constitución, el nombre dado a una avenida de la comuna de San Joaquín, algunas calles con su nombre en las ciudades de Iquique y Antofagasta. Su imagen también se reproduce en los barrios populares, que cobijan murales con la figura del expresidente. También propone recuperar las performances realizadas por Carlos Paredes en ciertos actos convocados por organismos de derechos humanos y en movilizaciones estudiantiles (Salomone y Gallardo 300).

aparición a destiempo, treinta años después del suicidio del expresidente, precisa que esa ceremonia no pudo ocurrir en el momento de la muerte. El carácter desfasado de esta operación de memoria evidencia que el *epitaphios logos* se incluye aquí no solo como acto conmemorativo, sino como señalamiento de la monumentalización imposible.¹¹ Ante la ausencia de funeral o de conmemoración pública, Guzmán propone un retrato sobre las virtudes cívicas y personales de Allende. Se trata de un retrato fúnebre que participa de un combate por la legitimidad de una memoria disidente y, a su vez, impugna el borramiento oficial de la figura de Salvador Allende y las políticas de la Unidad Popular.

En el retrato aquí propuesto, la memoria aparece fuertemente espacializada. Desde la imagen inicial de los lentes quebrados de Allende expuestos en el Museo Histórico Nacional, la propia materialidad de los objetos parece encargada de encarnar un relato discordante en el marco de la memoria oficial de la Concertación. La banda presidencial, la billetera, el reloj y el carnet del Partido Socialista no solo emergen como vestigios materiales de Allende, sino también como sinédoques de la violencia institucional que interrumpió su mandato e impuso el terror político en Chile. Estos objetos, en la perspectiva de Natacha Scherbovsky y Sebastián Russo, articulan una memoria de los restos. Estas huellas, encontradas después del bombardeo a La Moneda, establecen la posibilidad de concebir la memoria como una conjunción temporo-espacial a recorrer. La heterogeneidad temporal que condensa la experiencia de la Unidad Popular y el arrasamiento de la dictadura, el retorno democrático y la supresión de los pasados no reconciliados se espacializa en un entramado de superficies materiales y densidades históricas. En este palimpsesto, las capas de pintura que cubren los antiguos murales de la Unidad Popular constituyen el testimonio de la (imposible) abolición del recuerdo del Gobierno de Salvador Allende. Las imágenes carcomidas en el álbum ajado con fotografías de Allende funcionan como evidencias de los modos en los que la memoria corroída pervive, a la espera de nuevos gestos de redención.

Si *Compañero presidente* se presenta como un retrato de intervención destinado a incidir en su presente y afectar la construcción de una comunidad político-afectiva en torno a la figura de Salvador Allende, el documental de Guzmán se inscribe en un presente de amnesia oficial para revisar la posibilidad de reactivar ese pasado y convertir sus cenizas en vestigios actuantes en el marco de la transición. A diferencia del documental de Littin, *Salvador Allende* no se pone al servicio de una política revolucionaria, sino que constituye una operación de memoria desafiante de las aniquilaciones ejecutadas por la dictadura. En ese contexto, diversos artefactos simbólico-culturales deciden articular «una narración del pasado que deje entreabiertas las mallas de significación de una memoria que debe permanecer inconclusa para que dicha memoria renueve

11 El 11 de septiembre de 1973, el cuerpo de Allende fue trasladado al Hospital Militar, donde se realizó su autopsia. Luego, su destino fue desconocido durante un año y diez meses, hasta que su muerte fue registrada en el Registro Civil de Independencia el 7 de julio de 1975.

sus fuerzas de invocación que llamarán a nuevos ensamblajes críticos» (Richard 141). Los ejercicios de memoria así planteados se configuran como aperturas del presente más que como evocaciones reconciliadas del pasado.

En estas búsquedas, emerge la necesidad de pensar de qué modo esta recuperación de la memoria implica una forma de incidencia sobre el propio presente. Nelly Richard explicita las dos preguntas ineludibles del periodo posdictatorial: ¿qué relatos se urden de los tiempos de la dictadura? y ¿con qué lenguajes se transmite la experiencia traumática? La formulación de estos dos interrogantes y la búsqueda de respuestas acordes resultan claves para «no fallarle éticamente a la desgarrada memoria de las víctimas, sin renunciar, al mismo tiempo, a la necesidad de trasladar esta experiencia del pasado-pasado hacia los ejes móviles de posicionalidad crítica de un presente-futuro» (21). El retrato póstumo de Allende, en este sentido, no conforma solo un *epitaphios logos* anacrónico, un tributo desfasado, sino también una invocación del pasado revolucionario destinada a recuperar su potencia radical y a incidir en el presente de la transición, y su conservación del modelo neoliberal impuesto por la dictadura, a través de esta reaparición fantasmática y operante del líder de la Unidad Popular.

Si el retrato fotográfico, como puntualiza Paola Cortés Rocca, «hace presente al retratado y, en este sentido, lo retira del flujo temporal, preservando su cuerpo intacto para siempre» (52), Patricio Guzmán busca reinscribir a Salvador Allende en el flujo temporal del presente. Treinta y un años después del golpe de Estado, en *Salvador Allende* se materializa un pasado vibrante, abierto y en disputa. Si en el campo político de la transición se encontraban en combate diferentes imaginarios, la lucha por las imágenes detenta allí un rol estructurante. La reemergencia de las imágenes de Allende operada por Guzmán pone de manifiesto la potencia crítica derivada de las imágenes que encarnan, aquellas que otorgan materialidad y visibilidad a una ausencia. En este sentido, la reactivación del pasado de la Unidad Popular no puede desprenderse de la voluntad de recuperar la potencia radical de su líder y actualizarla en un nuevo presente y en nuevas batallas.

En esta senda, Patricio Guzmán elabora en *Salvador Allende* un retrato polifónico que registra de qué maneras las palabras y las acciones del líder de la Unidad Popular accionan no solo en las memorias disidentes, sino también en las intervenciones sobre el presente de sus antiguos adeptos. Si en *Compañero presidente* se aludía a la imposibilidad de retratar a Allende sin componer un retrato simultáneo del pueblo que lo erigió presidente, Guzmán propone aquí que sean las voces de sus seguidores y seguidoras quienes compongan, de manera fragmentaria, el retrato de su líder. Si bien el sistema de relevos del documental alterna los testimonios de Isabel Allende Bussi, la artista plástica Emma Malig, los miembros de la familia del ama de leche de Allende y la célebre Payita, en el documental se privilegian las voces de las y los antiguos militantes de la Unidad Popular. En sus palabras vibra todavía el pasado-presente del Gobierno de Allende. Si su memoria incomodaba la pretendida tersura de la transición, Guzmán decide radicalizar su propia apuesta: gran parte del material de archivo no incluye el audio de los discursos de Allende.

Estos, sin embargo, son recuperados por los propios testigos, que evocan las palabras proferidas en el pasado. En este desplazamiento de una imagen muda de Allende a su voz encarnada por las y los antiguos militantes, todavía activos en las luchas políticas de su presente, se opera una multiplicación que reorienta lo singular a lo colectivo, y una presentificación que arranca el pasado de sus sujeciones históricas.

Si en *Compañero presidente* el montaje se tensionaba entre la voz de Allende y la imagen muda de los sectores populares, la estrategia implementada por Guzmán interviene sobre esa distribución para privilegiar la escucha de la experiencia política y las prácticas de memoria ejecutadas por los y las activistas de la Unidad Popular. En una exploración de este documental, Federico Galende afirma que aquí, a diferencia de lo que ocurría en *La batalla de Chile* (1975), «la figura del pueblo como sujeto se ha desvanecido definitivamente en un cúmulo de voces que en el opúsculo de sus vidas enuncian una última pertenencia a la especie» (s. d.). En su argumentación, Guzmán habría trazado en su retrato sobre Allende una «teoría de la ruina, donde lo que queda de lo que fuimos no son más que delgadas hilachas de humanidad, testigos mudos de la hecatombe y restos taciturnos que, lejos de ilustrar desde su sobrevida el honor perdido de una época, expresan la mera posibilidad de lo humano para habitar lo inhumano» (s. d.). Sin embargo, podría considerarse que más que postularse como huellas del honor perdido, se trata aquí de evaluar la potencia de esas voces y de la memoria que encarnan para reactivar los restos y hacerlos actuantes sobre el presente.

Entre las voces que resuenan en el documental, se escucha la del propio Guzmán. En un recurso que ya forma parte de sus rasgos más reconocibles, la subjetividad del retratista no puede escindirse de la del retratado. El cineasta emprende el retrato porque, indica, «necesito saber quién era este hombre». Durante el gobierno de la Unidad Popular, Guzmán había filmado *La batalla de Chile* con la voluntad de elaborar un registro de los rostros del pueblo en revolución. Solo después de la dictadura, descubre que el proceso no puede comprenderse sin dar cuenta de la singularidad de Salvador Allende como líder de ese movimiento. En esta búsqueda, apela a su propio archivo, las imágenes y los sonidos de *La batalla de Chile* para ver y escuchar allí los combates del pasado, pero también la efervescencia de una «sociedad entera en estado amoroso» de la que participaban «cada hombre, mujer y niño» y en la cual «la energía podía tocarse con las manos». Esta idea de una «sociedad entera» implica, por supuesto, un montaje instituyente y excluyente. La sociedad recordada, e imaginada, se encarna en los rostros y los gestos del pueblo, en su música y sus celebraciones, en las calles ocupadas y los cuerpos eufóricos, y no incluye a la oposición y a las y los futuros golpistas, a quienes atentan contra la vía chilena al socialismo. En este sentido, la actitud conmemorativa, como precisa Pablo Aravena Núñez, tiende a expulsar la revisión crítica del periodo y a favorecer la conversión del pasado en un «lugar de peregrinación» (s. d.). Aunque el documental de Guzmán no se orienta a este gesto vanamente celebratorio, ni se fija de manera estática en el pasado aludido, tampoco parece poder evadir siempre el gesto de atribuir retrospectivamente un carácter utópico a un Gobierno revolucionario.

En la clausura del documental, se introducen imágenes de archivo del bombardeo a la Moneda y testimonios que reconstruyen los últimos instantes de Allende. Sin embargo, Guzmán desactiva la teleología que quiere hacer concluir la experiencia radical del Gobierno de la Unidad Popular en el suicidio del expresidente. Por el contrario, la linealidad es desafiada por la certeza de que la interrupción del proceso revolucionario promovió un desajuste de la cronología. Por eso, como precisa la voz de Guzmán, «El 11 de septiembre de 1973 es siempre presente». Allende no ocupa un lugar en el pasado, sino en ese presente perpetuo reactivado por infinitas invocaciones. Guzmán afirma al respecto que «Con esa vida en la cabeza seguimos actuando, pensando e inventando futuro». En concordancia con esta temporalidad de la disyunción, articulada con capas de pasados-presentes, se incluye material de archivo de Gonzalo Millán recitando su poema «La ciudad». Allí, el poeta imagina una temporalidad inversa, un fluir que subvierte la conclusividad de la historia: si comienza imaginando que «El río invierte el curso de su corriente», concluye señalando que «Los obreros desfilan cantando/ Venceremos». En esas palabras finales adquiere sentido un retrato fúnebre de Salvador Allende que funciona como una *laudatio funebris* que cobija el pasado y como una invocación a su nombre que habita el presente.

Retrato privado-público

El retrato documental de Guzmán forma parte de un contexto en el que emergían memorias que habían quedado soterradas bajo las imposiciones de las políticas oficiales de la transición. Si en la clausura del siglo xx la detención de Pinochet en Londres, junto con otros fenómenos ya aludidos, reavivó esas memorias disidentes, la conmemoración de los treinta años del golpe de Estado reforzó esas perspectivas desafiantes de las políticas de la memoria consensuadas en la posdictadura. La fundación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en el 2010, la emisión de programas televisivos como *Los archivos del cardenal* (2011) y *Ecos del desierto* (2013), películas de ficción de gran repercusión como *Machuca* (Andrés Wood, 2004) o la posterior conmemoración de los cuarenta años del golpe son episodios que ponen de manifiesto que los primeros años del siglo xxi asisten a nuevos ejercicios de la memoria de la dictadura y del Gobierno de Salvador Allende. En gran medida, estas operaciones disruptivas son ejecutadas por integrantes de una nueva generación que toma a su cargo la posibilidad de dismantelar las memorias osificadas y revertir las estrategias oficiales de asignación de sentido al pasado reciente.

A diferencia de la generación de las y los antiguos activistas políticos, las y los jóvenes que irrumpen en el campo cultural en esos años sustituyen el privilegio atribuido a los discursos militantes por un reconocimiento minucioso de las dimensiones más específicas de la vida privada. Elizabeth Ramírez explora el modo en el que esta nueva generación analiza la repercusión de la dictadura en las vidas íntimas. Si la

conmemoración de los treinta años del golpe había constituido el escenario de una sobreabundancia de imágenes de atrocidad de la violencia represiva, estas y estos jóvenes operan una supresión de ese imaginario y un desplazamiento del interés a los mundos privados y a la autobiografía. Sin embargo, conviene precisar que estos desvíos no suponen una erradicación de la política, sino una torsión que la reposiciona en los territorios domésticos, en las composiciones subjetivas y en los vínculos familiares. El arsenal de recursos de lo íntimo se carga de una politicidad que muestra que los contornos entre lo público y lo privado son porosos y flexibles.

En el marco de esta renovación generacional se destaca la irrupción de cineastas que comparten no solo una definición etaria, sino un rasgo más preponderantemente identitario: ser hijas o hijos de antiguas y antiguos militantes políticos, muchos de ellos exiliados o desaparecidos durante la dictadura. Más allá de la ineludible remisión a la noción de posmemoria propuesta por Marianne Hirsch (2012), conviene apreciar la emergencia de estas memorias privadas que cuestionan, desde la intimidad, los discursos oficiales sobre la reconciliación y/o la superación del pasado y develan, como señalan Salomone y Gallardo, la condición fantasmática del trauma vivido en dictadura. Esa experiencia con el trauma no deja de detentar un carácter fuertemente generacional, en tanto asume modalidades distintivas en relación con esa pertenencia. Estos y estas hijas y nietas intersectan en sus obras lo privado y lo público, y proponen un acercamiento a la historia a partir de la singularidad de la experiencia. Se trata, como precisa Vania Barraza, «de un discurso transmitido en el terreno de lo íntimo y lo privado, puesto que en el Chile postdictatorial el debate sobre el régimen quedó restringido dentro del espacio doméstico y de ahí la mirada antiépica, intrahistórica, personal sobre el período» (67).

En 2015, Marcia Tambutti Allende filmó *Allende, mi abuelo Allende*, un retrato íntimo del líder de la Unidad Popular que constituye, al mismo tiempo, una intervención histórica de notoria potencia política. En este sentido, conviene recordar, como sugiere Paola Cortés Rocca, que «el retrato es un género que se funda en la oscilación entre lo público y lo privado. Apresado por el género, el espacio privado –no sólo un rincón de la casa familiar, sino también el propio cuerpo- se abre a la presencia intrusiva de la cámara que lo transforma en un espectáculo público» (44). De este modo, la marcación de fronteras precisas entre lo público y lo privado se desvanece ante un género que privilegia el borramiento de esos límites y favorece la aparición de una permeabilidad constitutiva entre ambos. Lejos de aquellas posiciones que conciben la intimidad como un gesto reclusivo que evade cualquier forma de compromiso político, aparece aquí un documental que radicaliza la tendencia del retrato a diluir esos contornos y afirma que no hay dimensiones de la experiencia que queden expulsadas del territorio político.

En el documental de su nieta, Allende es retratado a partir de los efectos que su vida y su muerte dejaron en el marco de su familia. Se trata, en este sentido, de un retrato caleidoscópico que descentra a la figura de Allende y focaliza el efecto-Allende sobre sus familiares. Una de las constantes en quienes sintieron los alcances de ese

vínculo parece ser el silencio. En este sentido, Salomone y Gallardo proponen abordar el documental a partir de allí (el silencio que interrumpe la transmisión transgeneracional de la memoria traumática, el silencio como recurso enunciativo que escenifica los secretos de la biografía afectivo-familiar y el silencio como remisión a la dificultad para verbalizar y elaborar, en la transición chilena, los efectos asociados al trauma dictatorial). El silencio, de este modo, encarna tanto la estrategia de la familia para lidiar con su propio pasado trágico como la política oficial de amnesia decretada en la transición.¹² Frente a estas imposiciones, Marcia Tambutti Allende decide intervenir sobre la memoria familiar para sobreponerse a ese vacío y reinscribir a su abuelo y expresidente en el espacio público.

El borramiento de Allende en las políticas oficiales encuentra su correlato en la destrucción y el robo de los álbumes fotográficos de la Casa Presidencial de Tomás Moro el 11 de septiembre de 1973. Frente a la fijación de las imágenes del expresidente en su dimensión pública, omnipresentes en el exilio de la familia, su nieta se propone reunir las imágenes dispersas para recomponer los álbumes desaparecidos. En ese proceso, accede a diferentes archivos que le permiten conocer fotografías íntimas de Allende. El repaso minucioso por estas imágenes, escrutadas con una lupa, evidencia que se asume que se esconde allí la respuesta a un enigma. Si el documental parte de los vacíos existentes en torno a la figura privada de Allende y de las disyunciones generacionales propiciadas por las tragedias familiares, los integrantes de la nueva generación, o algunos de ellos, parecen suponer que en el contacto cercano con esas fotografías puede bordearse el enigma. La mirada de la retratista se problematiza a sí misma y se pregunta qué busca en las imágenes y qué ven los demás allí. Ante la miopía familiar, Tambutti Allende confía en la potencia del mirar atento y en la eficacia de devolverle a su abuelo la dimensión conflictiva, personal y afectiva que la historia política chilena también arrasó.

La elaboración del trauma supone la rearticulación de la subjetividad de Marcia Tambutti Allende y de su familia en coincidencia con el proceso de reorganización de los álbumes robados. Sin embargo, la composición del retrato íntimo de Allende no depende solo de la emergencia caleidoscópica de una multiplicidad de puntos de vista, de un atisbo de la variedad de efectos propiciados por su vida y por su muerte, y de la sumatoria de vestigios fragmentarios reunidos en imágenes, sino también de la reinscripción de Allende en el espacio público como pervivencia fantasmática. En este sentido, el registro de la exhumación de su cadáver en 2011, y de su posterior entierro definitivo (después de los ocurridos en 1973 y 1990), parece confirmar, como señala Vania Barraza, que se trata de una «ceremonia luctuosa incompleta, lo cual

12 Este desdoblamiento del silencio no deja de ser paradójico, dado que los propios integrantes de la familia Allende que silencian su recuerdo y las consecuencias trágicas de su muerte en la vida doméstica dedicaron una notoria actividad pública orientada a defender la memoria del expresidente y denunciaron consistentemente las políticas criminales de la dictadura.

–a su vez– revela un tratamiento fallido del pasado histórico» (98).¹³ En el marco del documental de Tambutti Allende, estas imágenes son inescindibles de episodios reparatorios que testimonian la tramitación personal/familiar del duelo. El documental se clausura con la elaboración de ese duelo interrumpido por la violencia del golpe de Estado, la devastación familiar y la dislocación de los vínculos filiales, pero también con la ocupación del espacio público, reconfigurado de manera simultánea a la elaboración del duelo privado.

Los retratos cinematográficos de Allende exceden los límites individuales. En ellos se cifran los modos en que las apropiaciones del rostro, la voz y el nombre de Salvador Allende se pliegan a las batallas epocales. Hans Belting señala que «el éxito del retrato residía en ofrecer una imagen especular de la sociedad, aun cuando la mostrase siempre en un rostro particular» (111). No se trata, en los retratos aquí estudiados, de hallar un reflejo directo de esos marcos histórico-sociales, sino de rastrear las maneras en las que sobre el rostro del líder de la Unidad Popular se inscribían los deseos y los temores, los combates y las derrotas de cada periodo. En este sentido, Miguel Littin, Patricio Guzmán y Marcia Tambutti Allende no parten hacia la búsqueda del verdadero rostro de Allende, no asumen que sus retratos develarán una esencia perdida de la identidad ni recomponen un rompecabezas con la finalidad de ordenar sus piezas. Sus ejercicios retratísticos asumen la historicidad de la propuesta, la variabilidad de la producción y la multiplicidad del sujeto histórico.

Esto se debe a que en el retrato se compromete siempre una relación. Jean-Luc Nancy señala al respecto que allí se materializan las ligazones conflictivas del retratista con el retratado, pero también con los sujetos ante quienes será exhibido. En esta dirección, los tres retratos dan cuenta de la pluralidad de Allende para sus retratistas y para las voces –populares o familiares, públicas o privadas, pasadas o presentes– que se pliegan en él. A su vez, también se evidencian las formas en las que los retratos, como sugiere Nancy, deciden evocar o invocar al retratado. La evocación del líder es ineludible en estos documentales. La relación afectiva con Allende asume el modo de una convocatoria de su recuerdo para Guzmán y Tambutti Allende. Sin embargo, es en la estrategia de la invocación donde se asienta su principal interés. En los retratos compuestos después de su muerte emerge la pregunta acerca de si es posible revivir un pasado individual-colectivo, político-afectivo y público-privado, si es posible devolverle a Allende su rol actuante y operante en el campo político presente y futuro.

Convertido en un icono de las marchas estudiantiles, presente en la revuelta de 2019, recuperado para el espacio urbano por las acciones de las brigadas muralistas, la figura de Allende parece detentar, en los últimos años, un espacio de mayor reconocimiento público y asumir un rol privilegiado en los movimientos sociales

¹³ En una referencia a *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010), Sergio Villalobos-Ruminott señala la relevancia para la dictadura de disponer del cadáver de Allende de forma eficiente «para la producción del verdadero cadáver, esto es, la cancelación definitiva del proyecto de la Unidad Popular» (26).

críticos de las políticas neoliberales. Esta ubicación dialoga también con los desplazamientos experimentados por sus retratos: el retrato de intervención de Miguel Littin, orientado a construir una comunidad política y afectiva en su presente de conflictividad creciente, el retrato fúnebre de Patricio Guzmán, dedicado a rehabilitar la figura de Allende a través de una reescritura de la historia que incida en el contexto de la transición, el retrato privado-público de Marcia Tambutti Allende, destinado a evaluar la figura de su abuelo a través de los efectos dejados por su vacío en la familia y en el marco social. Los retratos eligen estrategias diversas (permean temporalidades heterogéneas, tejen voces y miradas, se desplazan del rostro individual al cuerpo colectivo, se inscriben en el contorno polémico de lo público y lo privado), pero asumen la necesidad presente y futura de recuperar la voz, el rostro y el nombre de Salvador Allende.

Referencias

- Aravena Núñez, Pablo. «La UP como utopía del pasado (A 43 años del golpe de Estado)», 2016. <https://forointernacional.uv.cl/images/Pablo-Aravena-La-UP-como-utopa-del-pasado.pdf>
- Barraza, Vania. *El cine en Chile (2005-2015). Políticas y poéticas del nuevo siglo*. Cuarto Propio, 2018.
- Belting, Hans. *Faces. Una historia del rostro*. Akal, 2021.
- Berger, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Gustavo Gili, 2006.
- Cabezas, Oscar Ariel. «Salvador Allende: el ocaso de una modernidad plebeya». *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, n° 24, 2021. https://www.researchgate.net/publication/352957028_Salvador_Allende_El_ocaso_de_una_modernidad_plebeya
- Cortés Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Colihue, 2011.
- Del Valle Dávila, Ignacio y Carolina Amaral. «A via chilena em debate: análise de *Compañero presidente* (1971) e *El diálogo de América* (1972)». *Significação*, n° 40, 2013. <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71676>
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, 2014.
- Domínguez, Nora. *El revés del rostro*. Beatriz Viterbo, 2021.
- Freedberg, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Sans Soleil, 2017.
- Galende, Federico. «Allende, Guzmán y la estructura mítica de los sueños». *Rayando los confines*. http://rayandolosconfines.com/critica_galende.html
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory*. Columbia University Press, 2012.
- Littin, Miguel. «El cine, herramienta fundamental». *La máquina de la mirada*, Ed. Susana Velleggia. Altamira/Incaa, 2009.

- Malosetti Costa, Laura. *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Montealegre Iturra, Jorge. «Salvador Allende: caricatura y monumento». *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n° 2, 2014.
- Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Ediciones del Litoral, 1988.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Lom/Arcis, 1997.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Amorrortu, 2012.
- Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Ramírez, Elizabeth. «Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura». *Aisthesis*, n° 47, 2010. <https://revistaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3274>
- Richard, Nelly. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Eduvim, 2015.
- Salomone, Alicia. «Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura». *Kamchatka*, n° 17, 2021. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/18014/18905>
- Salomone, Alicia y Milena Gallardo. «Figuraciones del silencio en el relato memorial: *Allende, mi abuelo Allende*, documental de Marcia Tambutti». *América*, n° 51, 2018. <https://journals.openedition.org/america/2022>
- Scherbovsky, Natacha y Sebastián Russo. «Las memorias y las cosas». *VII Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA)*. Villa María, 26 al 30 de abril de 2022.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. «Los múltiples cuerpos del poder. Sobre la sobrevida del verdugo». *Hispanic Issues Online Debates*, n° 9, 2019. <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/202513>