

Los tiempos simultáneos de Chacabuco: espacio y lugar a través de las piezas documentales *Yo fui, yo soy, yo seré* y *La sombra de Don Roberto*

Chacabuco's simultaneous times: Space and Place Through the Documentary Films *Yo fui, yo soy, yo seré* and *La sombra de Don Roberto*

Hernán Adasme Herrera*

Resumen

Este ensayo analiza los documentales *Yo fui, yo soy, yo seré* (1974) de Walter Heynowski y Gerhard Scheumann y *La sombra de Don Roberto* (2007) de Juan Diego Spoerer y Hakan Engström, a fin de comprender cómo el pasado y el presente de la oficina salitrera Chacabuco se rearticulan a través de diferentes lenguajes visuales. En base a la conceptualización diseñada por Michel de Certeau, ambos documentales son entendidos como acciones narrativas que reacoplan el presente y el pasado de Chacabuco a distintos episodios de la historia política de Chile, por medio del diálogo entre *espacio, lugar* y *tiempo*. Las representaciones de Chacabuco rompen la linealidad temporal y transforman el *lugar* en un sitio donde la historia, la memoria y el tiempo concurren simultáneamente. El examen de estos relatos documentales ayuda a entender los modos en que diferentes lenguajes visuales representan lugares y los reconectan a procesos históricos más amplios.

Palabras claves: Chacabuco, Documental, Espacio, Lugar, Temporalidad.

Abstract

This essay analyzes the documentary films *Yo fui, yo soy, yo seré* (Walter Heynowski and Gerhard Scheumann, 1974) and *La sombra de Don Roberto* (Juan Diego Spoerer and Hakan Engström, 2007) in order to comprehend how the past and present of the nitrate town Chacabuco are reshaped through different visual languages. By applying Michel de Certeau's conceptualization about space and place, both films can be analyzed as narratives that organize territory and configured memory, as a result of an intense dialogue between space, place and time. Therefore, the essay argues that the representations of Chacabuco breaks the time continuum and transform the place into a site in which history, memory and time come together simultaneously. Examining this issue helps to illuminate how different visual languages can represent places and reconnected them to a wide historical process, which embraces different narratives and experiences.

Keywords: Chacabuco, Documentary Film, Space, Place, Time.

Recibido: Diciembre 2015

Aprobado: Abril 2016



PRESENTACIÓN

En sus tres etapas históricas –oficina salitrera, campo de concentración y pueblo fantasma– Chacabuco ha participado de la memoria política de Chile. Este ensayo analiza el modo en que los documentales *Yo fui, yo soy, yo seré* (República Democrática Alemana - 1974) de Walter Heynowski y Gerhard Scheumann y *La sombra de Don Roberto* (Chile y Suecia - 2007) de Juan Diego Spoerer y Hakan Engström, rearticulan el pasado histórico de Chacabuco. La tesis de este ensayo es que ambos documentales reorganizan la linealidad temporal de Chacabuco y construyen un relato donde las etapas históricas se vuelven simultáneas. De este modo, los filmes transforman el tiempo lineal en un *tiempo simultáneo* que sincroniza las etapas históricas de Chacabuco y densifica su significado solapando incesantemente el pasado y el presente.

Siguiendo a Michel de Certeau, concebimos ambas piezas como acciones narrativas que configuran el entorno y posibilitan un tráfico entre *espacio* y *lugar*; entendido como un orden proyectado e inmóvil y aquel como un hacer, práctico y vivido¹. Lo que de Certeau entiende bajo el concepto de lugar se asemeja, en sus propias palabras, a la noción de espacio geométrico señalada por Maurice Merleau-Ponty; aquella que designa una “espacialidad homogénea e isotropa”². Según De Certeau, mientras la idea de *lugar* implica “una configuración instantánea de posiciones” y “una indicación de estabilidad”³, el concepto de *espacio* designa un “cruzamiento de movilidades (...) un efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstanza y lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales”⁴. En definitiva, tal como señala De Certeau, el espacio es un *lugar practicado*; un sitio intervenido simbólicamente y materialmente por los usuarios, cuyas operaciones reconstituyen los significados adheridos a él. Practicar un lugar transforma “la calle geoméricamente definida por el urbanismo (...) en espacio por intervención de los caminantes”⁵. A través de la utilización de estos conceptos, es posible reconstruir los flujos que hicieron posible la *espacialización* de Chacabuco. Asimismo, ambas obras constituyen nuevos ejercicios textuales de *espacialización*, cuyo rasgo común es la construcción de un relato donde pasado y presente son presentados simultáneamente, como piezas fundamentales del *espacio*.

Ahora bien, aunque ambos documentales aluden a los mismos *lugares* y *espacios*, utilizan estrategias de representación muy diferentes. Estas estrategias están determinadas por los

* Chileno. Magister en Historia por la Universidad de Santiago de Chile. Correo electrónico de contacto hernan.adasme@usach.cl

¹ El uso de estos conceptos merece una explicación mayor pues el significado propuesto por el autor es, en cierta medida, contra-intuitivo. Se diferencia de la concepción clásica del espacio abstracto como mero contenedor de lugares, desmarcado del tiempo y el espacio. Guarda algunas similitudes con la noción dual de “espacio existencial” específicamente cuando se refiere a la experiencia concreta en un tiempo y espacio determinados. En este ensayo, los términos espacio y lugar estarán destacados con itálicas cuando se refieran a las unidades conceptuales diseñadas por el autor. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*: I. Artes del Hacer (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000) 127-131. Para una revisión amplia de la noción de espacio y lugar ver Patricio De Stefani C. “Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura de siglo XX”, *DU&P Revista de Diseño Urbano y Paisaje*, Vol. 6, N°16,(2009)

² De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 129

³ De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 128

⁴ De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 128

⁵ De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 129



diferentes contextos de producción de cada obra: *Yo fui, yo soy, yo seré*, filmado durante los meses posteriores al Golpe de Estado de 1973, constituyen un esfuerzo por denunciar las atrocidades de la dictadura en el extranjero bajo un escenario de Guerra Fría; mientras que *La Sombra de Don Roberto*, producido a varias décadas de los hechos y en un contexto democrático, se aproxima a Chacabuco a partir de los fragmentos de memoria vinculados al *espacio*. Estas características generan diferentes resultados, que dan cuenta de tensiones respecto de las formas en las que un mismo espacio puede ser conceptualizado. Desde un punto de vista estilístico, ambas películas ilustran dos estilos en la trayectoria del documental referido a la Unidad Popular, la dictadura, la militancia política y la transición, desde una retórica enfocada en la denuncia, entre mediados de los sesenta e inicios del ochenta, hasta el énfasis en la memoria y sus fragmentos, propia del periodo post-dictatorial.⁶ En este ensayo se analizarán primero los aspectos formales y contextuales, para luego avanzar hacia los modos específicos de composición y representación simbólica de Chacabuco. El marco de aproximación formal ha sido extraído desde la obra de Bill Nichols *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el Documental*. La aplicación de las modalidades de representación especificadas por Nichols tenderá, tal como este sugiere, no al ajuste forzado, sino hacia identificar “los modos y medios a través de los que filmes específicos producen un efecto” y descubrir las “categorías, conceptos y cuestiones que nos ayuden a ver con más claridad cómo lo hacen”⁷.

CAPTURAR EL ESPACIO: LA APROXIMACIÓN HACIA CHACABUCO

El primer elemento a considerar es la aproximación de los directores a la locación, considerando la etapa histórica de Chacabuco –sus limitaciones y posibilidades– durante los periodos de grabación. En ambos registros, el acercamiento estuvo mediado por circunstancias históricas que se tradujeron en serias restricciones para la filmación. En el caso de *Yo fui, yo soy, yo seré*, testigo de Chacabuco mientras era un campo de concentración de prisioneros políticos, entre 1973 y 1974, las limitaciones son profundas. Todo el espacio estaba bajo estricto control militar y cualquier aproximación debió enfrentar la vigilancia castrense. Tanto la movilidad al interior del perímetro y la selección de tomas, como los horarios de filmación y los sucesos ocurridos frente al lente escaparon a la planificación de los directores. Para tener contacto con los encarcelados, Heynowski y Scheumann se vieron obligados a engañar a los oficiales a cargo. Según Jacqueline Mouesca, la astucia ha sido un recurso emblemático de la filmografía de estos autores, quienes la han utilizado para acceder locaciones complejas y ocultar sus propósitos⁸. En términos estéticos, la internación de Heynowski y Scheumann en un lugar altamente cautelado fomenta la impresión de transparencia del documental: haber filmado bajo severas restricciones

⁶ Aunque *Yo fui, yo soy yo seré* es producido por extranjeros, comparte rasgos análogos con el documental del exilio. Javier Campo, “Documentary Film from the Southern Cone during Exile (1970-1980)”, *Latin American Perspectives*, vol. 40, N° 1, (January 2013): 154. Elizabeth Ramírez, “Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura”, *Aisthesis* no. 47 (2010): 62.

⁷ Bill Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona: Paidós, 1997) 19.

⁸ Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, directores alemanes de una destacada y extensa filmografía, compusieron una trilogía respecto de Chile que incluye, aparte del documental aquí analizado, *La Guerra de los momios* y *El golpe blanco* estrenados entre 1974 y 1975. Además realizaron el documental *Con el signo de la araña*, 1983, respecto de la construcción deliberada de las condiciones para el golpe de Estado. Ellos son parte de una oleada de obras documentales que, desde el extranjero, buscaron retratar el drama chileno posterior al golpe de Estado. Jacqueline Mouesca, *El documental chileno* (Santiago: Lom, 2005), 109.



sirvió para diluir la posibilidad de un montaje y densifica la idea de verdad contenida en la denuncia. En otras palabras, las limitaciones a los realizadores profundizan la idea de que el *lugar*, el campo de concentración, habló por sí mismo a través del registro

Todas estas condiciones sustentaron el objetivo perseguido por el documental: denunciar la represión, la arbitrariedad de las detenciones y la brutalidad del encarcelamiento. Según Javier Campo, *Yo fui, yo soy, yo seré* constituyó, en paralelo al cuerpo documental elaborado por exiliados políticos, una potente condena a la dictadura, en un periodo donde el discurso estuvo centrado en la delación de sus crímenes⁹. Bajo esta consigna, los directores lograron ingresar e interactuar con los presos. Ante la tímida reacción de algunos entrevistados, debido al riesgo de exponerse frente a cámaras desconocidas, fueron los realizadores quienes debieron alzar la voz de denuncia y rellenar los vacíos. El documental utiliza el recurso a la voz en *off* a fin de, parafraseando a Bill Nichols, realizar una condena certera y entrelazar las voces de la población encarcelada “en una lógica textual que las incluye y las orquesta”¹⁰.

El contraste entre las declaraciones de los mandos militares y el testimonio de los presos refuerza la idea de Chacabuco como *lugar* de represión y *espacio* de resistencia. El documental da cuenta cómo los oficiales militares buscaron presentar Chacabuco como un *lugar* inmóvil, circunscrito a las necesidades procedimentales del “Estado de Excepción”. Los oficiales se refirieron al campo de concentración como un espacio casi humanitario y buscaron evitar diferentes lecturas respecto del mismo. Para ellos Chacabuco es solo un *lugar* protocolar, sin relación con el pasado y el futuro. Sin embargo, la representación documental de Chacabuco en *Yo fui, yo soy, yo seré* superó dicho discurso y terminó por *espacializar* el recinto. A través de la contraposición del discurso autoritario y el testimonio de los cautivos, los realizadores lograron comunicar la negociación entre *espacio* y *lugar* ocurrida en Chacabuco y representar el tráfico narrativo entre presente y pasado.

Con todo, la impresión de transparencia es un recurso deliberado, ya que los directores efectivamente interactuaron con el contexto y se hicieron parte de su tráfico. Durante las entrevistas y la negociación con las autoridades, Heynowski y Scheumann se transformaron en componentes activos de la muestra, aunque con un grado limitado de control sobre ella (volveremos sobre este punto más adelante). Por otro lado, la imagen del desierto fue utilizado como un símbolo para enfatizar dramáticamente la dureza del encierro. La voz en *off* elabora un vínculo entre la cárcel y el desierto, y genera la idea de continuidad entre ambos: el páramo como una inmensa fosa, como un territorio donde el campo de concentración se extiende y desdobra: “Mediodías calcinantes –señala la voz en *off*-- y noches frías como hielo, caracterizan su clima. Aquel que es traído aquí está encerrado en una forma particularmente diabólica por el abrazo indiferente del desierto (...) [el paisaje desértico] sin ninguna acción de los carceleros, por su sola ubicación significa una tortura física y psíquica” (8:20).

Por su parte, en *La sombra de Don Roberto* el sitio está a completa disposición de los realizadores. El documental se aproxima don Roberto, un hombre que ha vivido las tres etapas de Chacabuco, y que vive sus últimos días en el Chacabuco *pueblo fantasma*. La narración se centra en los efectos psicológicos del aislamiento de don Roberto y en la tensión entre la relación de *sanación psíquica* y *ligazón patológica* construida entre el protagonista y Chacabuco. La obra da cuenta de un pliegue entre lo que el geógrafo Yi-Fu Tuan denomina *topofilia* y *topofobia*: la

⁹ Javier Campo, “Documentary Film”, 159.

¹⁰ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad*, 71.



experiencia individual y concreta de afecto o aversión desarrollada con el entorno, debido a circunstancias históricas particulares¹¹.

Por medio del rescate de la experiencia de don Roberto en el Chacabuco-campo de concentración, *La sombra de Don Roberto* lleva a cabo una aproximación a la dictadura desde los usos represivos del espacio y las repercusiones psicológicas producidas en los sujetos. Como señala Elizabeth Ramírez, el documental chileno de la post-dictadura desplaza su atención desde la idea de pueblo “como actor político y gestor de una épica mayor en el documental chileno de las décadas del sesenta y el setenta” hacia los individuos, “figuras mínimas, fantasmales, perplejas y desmemoriadas” que grafican las consecuencias de la dictadura frente al desencanto respecto de una transición inconclusa¹². A través de la revisión de fragmentos de memoria, la película da cuenta de un proceso político inacabado –el tránsito a la democracia– y de una trayectoria individual interceptada y lacerada por dicho proceso. Los recuerdos de don Roberto son representados por Spoerer y Engström como un texto que debe ser decodificado, a través de lo que Waleska Pino Ojeda ha denominado “memoria forense”; a saber, una estrategia propia del documental de la era post-autoritaria que, en vez de limitarse a evidenciar la violencia, exhibe las rupturas desde donde esta puede ser reconstruida¹³. La memoria fragmentada del protagonista es un puzle construido desde el incesante trabajo de “transforma[r] lugares en espacios y espacios en lugares”¹⁴ al que estuvo sometido don Roberto, en su calidad de acompañante histórico de Chacabuco. Este lugar encarna para él una geografía hipersimbolizada que termina por arrastrarlo hacia una condición psicológica desdoblada; la erosión de su individualidad y el desarrollo de una identificación desproporcionada con el espacio.

Ahora bien, en el Chacabuco abandonado la posibilidad de movimiento y libertad de filmación de los directores es total. Hay libertad para acceder a los recovecos de la vida en soledad de don Roberto y reconocer los pormenores de su relación con el entorno. A través del acompañamiento a sus actividades cotidianas, las imágenes de su habitación, el acercamiento a sus objetos y la detención en el paso del tiempo de materialidad, el documental busca captar las formas en que el protagonista practica y hace suyo el lugar, para transformarlo en espacio. La libertad en la selección de las condiciones de luz y los horarios de filmación –posibilidad inexistente en *Yo fui, yo Soy, yo Seré*– permiten el uso enfático del crepúsculo como una metáfora visual del ocaso vital del protagonista en el lugar. Esta libertad posibilita el montaje de escenas en tándem con el texto, la recreación los avistamientos espectrales del protagonista, y el acompañamiento de los largos paseos de don Roberto por Chacabuco. Los realizadores tienen la libertad para usar el espacio y sus recovecos como metáforas del proceso psicológico del protagonista.

Ahora bien, la quietud del lugar presenta algunas dificultades para la reconstrucción del pasado en forma más dinámica. En primer lugar, la narración de las etapas históricas de Chacabuco queda exclusivamente centrada en el monólogo de don Roberto. Este es acompañado con primeros planos de su rostro y con el montaje de escenas cliché de la reflexión introspectiva: el vaso de vino a medio beber, el humo del cigarrillo y la mirada hacia el horizonte. Será, por tanto, sólo a través de la figura del protagonista como se construirá la ligazón tensionada entre los tres momentos históricos de Chacabuco. Por otra parte, Spoerer y Engström dan forma a una

¹¹ Yi-Fu Tuan, *Topofilia*. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno (Madrid: Melusina, 2007): 12.

¹² Elizabeth Ramírez, “Estrategias para (no) olvidar”, 50.

¹³ Waleska Pino Ojeda, “Forensic Memory, Responsibility, and Judgment The Chilean Documentary in the Postauthoritarian Era” *Latin American Perspectives*, vol. 40, N° 1 (January 2013): 171.

¹⁴ Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 130.



crucial relación con el entorno natural. El páramo aparece ya no como barrera mortuoria, sino como acompañante esencial de la vida en soledad. Las imágenes dan cuenta de la faz viva del desierto -su fauna y flora en movimiento- y buscan conferirle al páramo un papel activo en la experiencia espacial de don Roberto, en tanto agregado a su retiro en soledad: “yo le doy la espalda al mundo, porque simplemente, porque el mensaje que sale de aquí (...) llega con más fuerza. Porque acá, en este desierto, en esta soledad... también hay vida” (27:00).

La forma como se estructuran ambos documentales y su correspondencia con las categorías esbozadas por Bill Nichols es disímil. *Yo fui, yo soy, yo seré* corresponde, en términos muy generales, a la modalidad documental de *representación expositiva*, pues dispensa un discurso sólido y sin grietas acerca del momento histórico registrado. Tal como señala Nichols, la retórica de la argumentación funciona en esta modalidad como dominante textual, y ofrece una “impresión de objetividad y el juicio bien establecido”¹⁵. La oscura verdad de la dictadura es develada por los realizadores, quienes asumen el rol de observadores críticos, comprometidos con exponer los crímenes y las falsedades del discurso autoritario. La composición iterativa de imágenes y discursos de Pinochet y otras autoridades militares –darle voz al “enemigo”¹⁶ – cumplen el propósito de ridiculizar los enunciados de La Junta de Gobierno y desnudar un relato insostenible. Por otro lado, la construcción narrativa y visual apunta hacia la existencia de una problemática, y pretende erigirse “sobre una implicación dramática en torno a la necesidad de una solución”¹⁷. En este caso, *Yo fui, yo soy, yo seré* sostiene su problemática en la urgencia de “encontrar a nuestros amigos y camaradas” a fin de evitar su muerte (03:14).

Como anticipamos, el documental también integra elementos de la *modalidad interactiva*, debido a que la intervención explícita de los realizadores resulta determinante para las características del registro. Durante la filmación, ellos se vuelven, siguiendo a Nichols, el “centro de atención” cobrando importancia en el “acto de recogida de información y construcción de conocimiento”¹⁸. Esto es precisamente abordado por el hilo narrativo que relata los riesgos e incidencias de su internación en el campo de concentración. La intervención de los realizadores influye directamente en las características del material, transformando el *lugar* en la medida que intentan descubrirlo. El documental *espacializa narrativamente* Chacabuco de dos maneras; construye un relato de la represión padecida por los presos y toma parte en la acción política de registrar la dictadura a fin de dejar ver sus crímenes. Esto hace posible que *Yo fui, yo soy y yo seré* escinda en dos su estructura narrativa: por un lado, la gesta política de los realizadores y, por otro, la represión y la violación sistemática de los Derechos Humanos.

Por su parte, *La sombra de Don Roberto* concuerda con ciertos aspectos de la *modalidad de observación* que genera la impresión de no intervención y de acceso directo por parte de los realizadores a la realidad retratada. La presencia de estos es tenue, deducible a partir de del montaje escénico de algunas secciones. Siguiendo a Nichols, en la modalidad de observación los espectadores experimentan el texto como “una reproducción de la vida tal y como se vive” prescindiendo de explicitar al director como quien señala un “límite a lo que podemos ver”¹⁹. La narración está a cargo del propio protagonista y no existen imágenes de archivo. El monólogo de don Roberto pretende de generar la idea de naturalidad y ausencia de guion. La secuencia de imágenes muestra a don Roberto como si no tuviese conciencia de estar siendo observado. La

¹⁵ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad*, 68.

¹⁶ Jaqueline Mouesca, *El documental chileno*, 109.

¹⁷ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad*, 72.

¹⁸ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad*, 48.

¹⁹ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad*, 78.



existencia de los realizadores está omitida con objeto de dirigir la atención al relato auto-referente y eliminar distractores, pues es a través de don Roberto como se estructura el hilo narrativo. Siguiendo a Nichols, esta modalidad busca “despeja[r] el camino para la dinámica de la identificación afectiva, la inmersión poética o el placer voyerista”²⁰. Spoerer y Engström consiguen el efecto, pues la empatía con el protagonista, la atención al relato e incluso la sensación de implicación histórica con su larga estadía son inmediatas.

LOS TIEMPOS SIMULTANEOS DE CHACABUCO

En lo que respecta al contenido, ambos documentales construyen distintas formas de aproximación a un territorio problemático tanto espacial como temporalmente. No obstante, ambas piezas logran dar cuenta de la condición fundamental de Chacabuco: un sitio cuyas etapas históricas se interpelan entre sí y donde cada una de sus definiciones temporales resulta insuficiente por sí sola. Como se señaló al inicio, las piezas documentales son narraciones que recogen y configuran un diálogo entre *espacio* y *lugar*, entre la indicación inmóvil y la experiencia vivida. En palabras de De Certeau “los relatos efectúan pues un trabajo que, incesantemente, transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares. Organizan también las cambiantes que mantienen unos con otros”²¹. Precisamente, las experiencias de Chacabuco que ambos relatos visuales administran forman parte de esta memoria acumulativa y fragmentaria. A su vez, los propios relatos documentales configuran nuevos modos de retorno al pasado que reorganizan los fragmentos de memoria. Estas experiencias atestiguan la implicación de los episodios fundamentales de Chacabuco y establecen el sustento de donde surgen relatos que subordinan la temporalidad lineal al contenido simbólico. Ambos documentales tejen un hilo que pretende asir la historia del lugar desde una mirada sincrónica, a través de un ejercicio de *espacialización* que deposita un nuevo sedimento narrativo sobre el lugar. En síntesis, Chacabuco, en tanto territorio hipersimbolizado, obliga a los realizadores a enfrentar su itinerario construyendo distintos relatos sincrónicos del tráfico histórico entre *espacio* y *lugar*. Relatos que tienen como objetivo ulterior mantener una ligazón figurativa entre presente y pasado.

Yo fui, yo soy, yo seré se interna en el Chacabuco campo de concentración y coloca un cierre en el presente (1974) desde donde observa retrospectivamente toda su historia. Interpela a Chacabuco desde una lectura de clase, pues construye un nexo entre la antigua oficina salitrera y el actual campo de concentración, que enfatiza su condición de *lugar de represión*: “reliquia nacional, recuerdo de la explotación y de sangrientas masacres” (52:06). Para Heynowski y Scheumann, la relación brutal entre Chacabuco y la clase obrera ha sido permanente. Esta relación se ha manifestado primero, a través de la “explotación sin misericordia de la tierra y del hombre” (02:58) y después, en la represión política de los trabajadores. Para los directores, Chacabuco ha sido un lugar al servicio de la dominación y el imperialismo, dedicado intensamente a la expoliación del trabajador – “la más amarga explotación, al servicio de amos extranjeros” (35:17). Además, ha sido utilizado no solo para derrocar al gobierno de la Unidad Popular, sino para frustrar toda “la historia del proletariado” (35:41). Es así como se aúnan en un mismo relato y en un mismo arco histórico dos experiencias, que inscriben en la clase obrera una incurable *topofobia* frente a Chacabuco. En *Yo fui, yo soy, yo seré*, Chacabuco fue, es y será un *locus* trágico, donde el trabajador no ha encontrado más que garrote y encarcelamiento. En

²⁰ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad*, 78

²¹ Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 130.



Chacabuco, dice la voz en off, “reina un riguroso silencio” sobre las tumbas “de las víctimas sangrientas del pasado y del presente: aún no ha sido redimida esta tierra” (51:40). Chacabuco, aliado al desierto, *ha tenido, tiene y tendrá* una rol monstruoso e infernal en la historia de los trabajadores chilenos. En tal contexto, los realizadores se entienden a sí mismos en términos políticos más que estéticos: como militantes llamados a cumplir la heroica función de adentrarse en las fauces del monstruo y llevar aliento a quienes allí permanecen en espera de ser engullidos. La escisión narrativa mencionada más arriba se utiliza entonces para documentar la gesta de construir un contra-relato visual que derrumbe la inmovilidad proporcionada al *lugar* por el discurso de los militares. La propia denuncia es un intento de romper con el pasado y oír el relato de Chacabuco de boca de quienes lo padecen.

Por su parte en *La sombra de don Roberto* la aproximación a la trayectoria histórica de Chacabuco se realiza a través de una figura paradigmática: don Roberto, copartícipe del intenso canje entre *espacio* y *lugar* durante las etapas históricas del entorno. Es él quien teje el hilo de la narración, pues ha padecido los dos momentos anteriores, habiéndose acoplado al tercero. El protagonista comparte la condición fantasmal del pueblo abandonado como si, luego de una tregua, lugar e individuo hubiesen decidido acompañarse: “yo elegí estar aquí. ¿Por qué? Porque este es un buen escenario. Esto es lo más cercano a la felicidad: la soledad” (3:40). La relación entre el *espacio*, *lugar* e individuo es, por lo tanto, altamente problemática y conlleva un amplio nivel de implicación psicológica. La simbolización consecutiva del protagonista, haber practicado el *lugar* transformándolo en *espacio* en tres ocasiones, hubo de vincularlo a Chacabuco precisamente ahora que éste dejó de ser lo que era. Un exceso de *topofobia* derivaría en la existencia de una *topofilia* turbada; una suerte de *síndrome de Estocolmo geográfico*, donde el individuo se implica afectivamente con su prisión territorial. Topofobia emanada tanto de sus recuerdos de niñez al interior de la oficina salitrera (4:30), como de haber sido “prisionero de guerra, tratado como un animal y con un despliegue de fuerza realmente atemorizador” (07:00). La forma en que don Roberto *practicó el lugar* determinó que su espacialización devenga en una identificación profunda. Esta identificación transformó su historia en un espejismo de Chacabuco. Es así como a través de la trayectoria psíquica de don Roberto -desde su *sombra* proyectada en Chacabuco- puede también narrarse la aspereza del trabajo salitrero y la violencia de la represión política.

A diferencia de *Yo fui, yo soy, yo seré*, donde el espacio es simbolizado únicamente como lugar de represión, para el protagonista de *La sombra de Don Roberto* es a la vez memoria, patología y sanatorio. Especialmente problemática es la relación entre enfermedad y sanación pues convierte a Chacabuco en un receptáculo de recuerdos enfermizos, a la vez que en el único lugar posible donde la memoria puede restablecer su salud. El protagonista busca experimentar la libertad sólo donde antes no la tuvo; recorrer a voluntad el espacio donde anteriormente hubo restricciones; y sanar el encierro donde éste fue padecido. En síntesis, volver a practicar el lugar a fin de espacializarlo y soldar las fracturas del pasado. Don Roberto se transformó en una parte de Chacabuco, a la vez que éste se tornó su continente psicológico. El protagonista es entonces sólo una sombra de su pasado, tanto durante su estadía en el Chacabuco salitrero como su paso por el Chacabuco represivo. Comparte su vacío existencial con un espacio igualmente despoblado, donde su individualidad está ensombrecida y carece de autonomía.

CONCLUSIÓN

Chacabuco constituye un sitio profundamente significativo para la historia política de Chile. Las piezas documentales analizadas en este ensayo retratan a Chacabuco desde la construcción de una trama narrativa que subraya la identidad entre pasado y presente. Lo que ha sido denominado *temporalidad simbólica* hace referencia al hecho de que en todas sus etapas, la ex oficina salitrera puede ser caracterizada desde una misma conceptualización y simultaneidad temporal. En este sentido, la relación de Chacabuco con su pasado siempre será un ejercicio político; una negociación entre lo que se quiere ocultar y exponer acerca de la historia nacional. El análisis de las formas en que ésta negociación con el pasado ha cobrado forma, entrega posibilidades de comprender cómo diferentes fragmentos de memoria se estructuran desde la inmediatez o la distancia.

A su vez, los documentales construyen un nuevo entramado para dar cuenta de esta *temporalidad simbólica*. En base a este, la historia de Chacabuco se comprime e incluso se pliega sobre sí, a la vez que sus quiebres se recogen y se ensanchan. Las fuentes de su elasticidad surgen de las maneras en las que *espacio* y memoria se relacionan. De este modo, mientras *Yo fui, yo soy* y *yo seré* construye un relato que entiende a Chacabuco como un lugar que ha operado en función de la explotación política y económica, *La sombra de don Roberto*, hilvana una narración donde el paso del tiempo no ha barrido, sino amontonado secuelas psicológicas en un solo síntoma. En otras palabras, si en el primero tanto el *Chacabuco productivo* como el *Chacabuco represivo* han sido un *locus* trágico para la clase trabajadora, en el segundo este ha sido un territorio de profunda vinculación por parte de sus ocupantes. A través del rescate de las experiencias y la reconstrucción del relato acerca de Chacabuco, ambos documentales dan cuenta de la interacción entre *espacio* y *lugar*, en la medida en que grafican el mecanismo en que distintas acciones narrativas organizan y configuran el *espacio*. Finalmente, ambas obras dan cuenta de que el pasado de Chacabuco, así como las memorias históricas respecto de los Estados-Nacionales, constituye un campo abierto, sujeto a permanentes lecturas y en un proceso constante de reinterpretación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPO, Javier, "Documentary Film from the Southern Cone during Exile (1970-1980)", *Latin American Perspectives*, vol. 40, no. 1, January (2013): 145-160
- DE CERTEAU, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano: I. Artes del Hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- DE STEFANI C, Patricio. "Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura de siglo XX", *DU&P Revista de Diseño Urbano y Paisaje*, vol. 6, N° 16 (2009): 3.
- MOUESCA, Jacqueline. 2005. *El documental chileno*. Santiago: Lom.
- NICHOLS, Bill. *La Representación de la Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós.
- PINO Ojeda, Walescka, "Forensic Memory, Responsibility, and Judgment: The Chilean Documentary in the Postauthoritarian Era" *Latin American Perspectives*, vol. 40, N° 1, January (2013): 170-186.
- RAMÍREZ, Elizabeth, "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura", *Aisthesis*, N° 47 (2010): 45-63.

