

Tesis doctoral

La dictadura de Pinochet a través del cine documental. 1973-2014

Gonzalo Barroso

The logo of the Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) is displayed. It consists of the letters 'UNED' in a bold, white, sans-serif font, centered within a dark green square.

UNED

Directora: Alicia Alted
Doctorado en Historia e Historia del Arte y Territorio
2017

LA DICTADURA DE PINOCHET
A TRAVÉS DEL CINE DOCUMENTAL.
1973-2014

Santiago de Chile – Barcelona – Sevilla – Madrid

TESIS DOCTORAL

LA DICTADURA DE PINOCHET
A TRAVÉS DEL CINE DOCUMENTAL.

1973-2014

Gonzalo Barroso Peña
Licenciado en Historia

The logo of the Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) is a dark green square with the letters 'UNED' in white, bold, sans-serif font.

UNED

Directora: Alicia Alted Vigil (Catedrática de Historia Contemporánea)

Programa de Doctorado en Historia e Historia del Arte y Territorio

2017

Tesis doctoral. Ejemplar no publicado

Realizada entre 2014-2016

Depositada y leída en 2017

Autor: Gonzalo Barroso Peña

gonzbarroso@gmail.com

Dirección: Alicia Alted Vigil

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Programa de Doctorado en Historia e Historia del Arte y Territorio

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia Contemporánea

Senda del Rey 7

Madrid (28040)

Diseño y maquetación: Gonzalo Barroso Peña

La fotografía de portada/contraportada pertenece al film *La felicidad de los generales*

Impreso en Copistería Central (Sevilla)

El cine, ese invento del demonio.

Antonio Machado

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
INTRODUCCIÓN.....	13
1. CINE E HISTORIA: UNA RELACIÓN NECESARIA.....	31
1.1. El cine como fuente para la historia.....	32
1.2. El cine como agente de la historia.....	48
1.3. Los vínculos entre el cineasta y el historiador.....	62
1.3.1. <i>Historia narrativa y narratividad cinematográfica</i>	66
1.3.2. <i>Subjetividad e ideología en el relato histórico</i>	71
1.4. La filmación del pasado a través del cine documental.....	79
2. HISTORIA Y MEMORIA CHILENA EN EL CINE DOCUMENTAL.....	97
2.1. Hacia una aclaración conceptual de los términos <i>historia</i> y <i>memoria</i>	98
2.2. Consideraciones sobre el documental histórico y memorístico en Chile.....	113
2.3. Contextualización histórica y cinematográfica para el estudio del cine documental sobre la dictadura de Pinochet.....	130
2.3.1. <i>La dictadura de Pinochet en los años setenta</i>	130
2.3.2. <i>Chile durante los años ochenta</i>	143
2.3.3. <i>La transición democrática chilena</i>	154
2.3.4. <i>La democracia chilena tras la muerte de Pinochet</i>	167

3. TEMÁTICAS Y FUNCIONES EN EL CINE DOCUMENTAL SOBRE LA DICTADURA DE PINOCHET. 1973-2014.....	181
3.1. Chile, 1973-1979: El registro del golpe de Estado.	182
3.2. El registro del declive de la dictadura, 1980-1989: Protestas, exilio y miseria.	197
3.3. El trauma chileno recordado, 1990-2005: Los desaparecidos, en la memoria.	209
3.4. La <i>posmemoria</i> chilena en el cine, 2006-2014: Los traumas heredados.	221
4. DESARROLLO DE LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA DOCUMENTAL DE LA DICTADURA DE PINOCHET DESDE 1973 HASTA 2014.	237
4.1. El documental expositivo entre 1973 y 1979: El relato guiado sobre la dictadura.	238
4.2. El documental observacional entre 1980 y 1989: La cámara testigo de la dictadura.	251
4.3. El documental interactivo entre 1990 y 2005: La era testimonial tras la dictadura.	266
4.4. El documental performativo entre 2006 y 2014: La subjetividad en la narración fílmica de la dictadura.	281
5. IDEOLOGÍA Y CINE DOCUMENTAL EN CHILE. LA DICTADURA A TRAVÉS DEL DISCURSO Y DE LA DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRAFICA ENTRE 1973 Y 2014.	299
5.1. El cine de no ficción como reflejo de la lucha de clases en Chile: 1973-1979.	300
5.2. Cuando filmar significa denunciar: 1980-1989.	317
5.3. El documental chileno recupera su país: 1990-2005.	334
5.4. La consolidación de la mirada documental como única verdad histórica: 2006-2014.	353
EPÍLOGO.....	371
CONCLUSIONES.....	383
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.	387
ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS.	429
ANEXOS.....	431

AGRADECIMIENTOS

La realización de una tesis doctoral supone un considerable esfuerzo que no podría llevarse a cabo sin la contribución de personas que están a nuestro alrededor y que nos ayudan, de una u otra manera, en el largo camino que recorreremos hasta darle término. Por esta razón, quisiera agradecer este trabajo a muchas personas. En primer lugar, y antes que a nadie, a mi directora de tesis, Alicia Alted, que me aceptó como doctorando. Gracias a sus consejos y a sus correcciones, esta investigación ha transcurrido por caminos seguros hasta llegar a buen puerto. Al igual que otros proyectos de largo recorrido, la tesis doctoral sirve para ir guardando experiencias y saberes. Pero para poder empezarlo, uno ha tenido que realizar otros viajes. Por eso, si hoy me tengo que acordar de alguien es de aquellos profesores que me motivaron en el estudio de la historia y del cine: desde mi profesor de Historia Contemporánea en el IES Martínez Montañés de Sevilla, Antonio Rojas, hasta mis profesores de la Universidad de Sevilla, concretamente, María Cristina García Bernal y Antonio Cascales.

Tampoco me puedo olvidar de todos los que me ayudaron en mi investigación en Chile. Quisiera agradecerle a Claudia Bossay sus consejos sobre mi objeto de estudio, así como a Isabel Mardones, a Luis Horta y a Mónica Villarroel el hecho de haberme abierto las puertas del Instituto

Goethe Santiago, de la Cineteca de la Universidad de Chile y de la Cineteca Nacional de Chile, respectivamente, para mi investigación. Otras dos personas que me facilitaron mucho la consulta de fuentes en Chile han sido Gabriel Cea, de la Cineteca Nacional de Chile, y José Manuel Rodríguez, del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. A los dos quería agradecerles su dedicación por ayudarme.

Asimismo, quisiera nombrar a todos los directores de cine que han participado en este proyecto, bien orientándome o bien cediéndome material audiovisual para la investigación: Pedro Chaskel, Alejandra Carmona, Adrián Goycoolea, Pablo Basulto, Valeria Sarmiento, Ignacio Agüero, Leopoldo Correa, Andrés Brignardello, Manuel Anselmi, Mauricio Claro, Andrés Lübbert, Víctor Flores, Lorena Manríquez, Edison Cajas, Luis Gubler, Alaa Alsadi, Macarena Aguiló, Mauricio Hartard, Juan Krsulovic, Marcela Said, Carlos Araya, Carlos Flores, Germán Liñero, Gonzalo Justiniano, Juan Forch, Tevo Díaz, Francisco Silva y, sobre todo, Orlando Lübbert, cuya aportación fue clave para mi trabajo.

Esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin las oportunidades que me dieron Josep María Caparrós Lera para publicar mi primer artículo, con el título de «La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico», en la revista *Filmhistoria*, y las profesoras Beatriz de las Heras y Gloria Camarero para exponer mis primeras comunicaciones en congresos sobre cine e historia: el *Congreso Internacional Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España, 1936-1939*, celebrado en la Universidad Carlos III en octubre de 2015, y el *V Congreso Internacional de Historia y Cine*, organizado en la misma universidad en septiembre de 2016. También me quiero acordar del profesor Julio Montero, cuyos comentarios sirvieron para enfocar mi investigación.

A nivel personal, quisiera agradecer a todos mis compañeros de la Escola La Ginesta de Castelldefels y, en especial, a Julio Núñez la comprensión y los ánimos que me dieron para realizar este proyecto. Gracias también a mis amigos doctores/ doctorandos por sus fructíferas conversaciones: Daniel Muñoz, Jaime Rodríguez, Arturo Azpeitia y Emilio Suárez. A Juan Rubio y a Lucía de Gregorio por su amistad y su

hospitalidad en Chile. A las hermanas Moreno, Verónica y Natalia, por alojarme siempre que he ido a Madrid para un congreso, un papeleo o lo que fuera. A Marcelo Gómez, por sus impresiones, su trabajo y su amistad. A Carolina Chavarría, por inspirarme y por hacerme más creativo. A Salomé Sola, porque sin ella no hubiera empezado este proyecto. A la familia Barroso Martí por tantas cosas, que no acabaría nunca. A mi hermano, Álvaro, porque desde la distancia siempre me ha estado animando. A mi madre, Elisa, por apoyarme en todo momento, por creer en mí y por cuidarme cuando más lo necesitaba. Y a mi padre, Pedro, mi guía gramatical, mi consejero estilístico, mi corrector perfeccionista, pero, sobre todo, mi modelo intelectual y humano.

INTRODUCCIÓN

Aterricé en Santiago de Chile el 5 de septiembre de 2013. Era la primera vez que cruzaba el charco y para mí era una experiencia excitante. Durante mi época de universitario había cursado casi todas las asignaturas de Historia de América y siempre había tenido el sueño de viajar al Nuevo Mundo: México, Uruguay, Cuba, Nicaragua, Ecuador... Pero nunca pensé que llegaría a Chile, un país extraño, del que solo imaginaba sus bosques de helechos, sus playas infinitas y su incesante lluvia por lo que le había leído a Pablo Neruda en su magistral *Confieso que he vivido*. Sin embargo, no encontré nada de eso. Santiago no es precisamente una ciudad que uno se construya en su imaginación. Rodeada por cerros, a decir verdad, transmite una sensación de angustia difícilmente descriptible. Y a Chile le pasa lo mismo. Sus fronteras naturales –al este, la cordillera de los Andes; al norte, el desierto de Atacama; al oeste, el océano Pacífico; y al sur, los campos de hielo que miran directamente a la Antártida– lo convierten en uno de los países más aislados geográficamente del planeta. En cierta

medida, aunque uno solo pueda apreciarlo al contemplar un mapa, se tiene la sensación de vivir en una especie de isla.

Tras años de trabajos precarios e inestables en Barcelona, decidí, junto con mi pareja de aquel entonces, probar suerte lejos de mi patria. No fui el único. La mal llamada *crisis económica* –y sobre todo su gestión política– nos obligó a muchos jóvenes a buscar nuestro futuro lejos de España. En mi caso, las oportunidades se encontraban a casi once mil kilómetros o, mejor dicho, a trece horas de avión, que es como últimamente se miden las distancias. Las dificultades para encontrar trabajo como inmigrante sin tener papeles hizo que buscara soluciones para mantenerme ocupado. Así que decidí buscar un máster a distancia para seguir formándome. Dicen que uno nunca acaba de formarse, aunque tenga dos licenciaturas –Comunicación Audiovisual e Historia–, como era mi caso. A pesar de que presenté la solicitud con retraso, conseguí matricularme en el Máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica de la UNED. Así, a las cuatro semanas de haber llegado a Chile ya tenía ocupación asegurada para todo el curso. Lo que no sabía era cómo me iba a cambiar la vida.

Vivía en un país del que sabía muy poco, pero del que estaba dispuesto a aprenderlo todo. Ilusión no me faltaba. En la carrera de Historia nunca había hecho un trabajo sobre Chile y lo que conocía se lo debía a las clases de Historia Económica de Iberoamérica de la Dra. María Cristina García Bernal, que en paz descansa, en la Universidad de Sevilla. El máster me obligó a explorar la historia de Chile a fondo. En un principio me atrajo el periodo de la independencia chilena en el siglo XIX. Sin embargo, a medida que iba acumulando experiencias personales, me fui dando cuenta de que la dictadura de Pinochet estaba todavía muy presente en la sociedad chilena del siglo XXI. Ya que en ese momento formaba parte de ella, sentí la necesidad de conocer con mayor profundidad esta etapa de la historia del país que me estaba acogiendo. Mi formación universitaria hizo que me decantara por la utilización de fuentes audiovisuales para el estudio de la dictadura, lo que explica la realización de mi Trabajo Fin de Máster (TFM), con el título *El cine documental como fuente para la reconstrucción del pasado chileno. 1973-2013*.

A lo anterior se sumaron dos hechos que terminaron de confirmar mi interés por el tema de la dictadura a través del cine documental. El primero fue que mi primer casero era el fotógrafo Claudio Pérez, quien había retratado la dictadura durante los años ochenta. Él fue quien me recomendó ver el documental *La ciudad de los fotógrafos*, que marcaría por completo mi visión sobre el país y su pasado más reciente. Y el segundo fue mi primer trabajo en Chile. Gracias a la Universidad Finis Terrae tuve la oportunidad no solo de estrenarme como profesor universitario, sino de desarrollar mi propio proyecto. Como director del Diplomado en Guion de Documental Histórico, pude trabajar con cineastas, como Alejandra Carmona o Fernando Valenzuela, que habían hecho películas sobre la dictadura, lo que motivó aún más mi decisión de enfocar mi tesis doctoral en este campo. Además, también conté con alumnos, como David Vásquez, que me ayudaron a ir despejando dudas sobre mis primeras pesquisas. Estar en el lugar y en el momento adecuado hizo que sintiera la necesidad de abordar un estudio como el que a continuación presento. De esta manera, intentando conocer mejor la sociedad que me rodeaba, acabé tratando de aportar mi granito de arena al conocimiento de la historia de Chile.

Justificación

La presente tesis doctoral lleva por título *La dictadura de Pinochet a través del cine documental. 1973-2014* y en cierta medida es una ampliación del TFM realizado para el Máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica de la UNED durante el curso académico 2013-2014. El principal motor de mi investigación han sido los vínculos entre cine e historia, los cuales me han motivado a explorar el cine documental no solo como fuente para el estudio del pasado, sino también como soporte de un discurso histórico de naturaleza meramente audiovisual. Mediante esta tesis doctoral he analizado la manera en que este tipo de cine retrató la dictadura entre 1973 y 2014. Este estudio se centra, pues, en la representación audiovisual de la dictadura de Pinochet.

En cuanto al marco espacial del estudio, se sitúa en Chile, donde la dictadura de Pinochet, que se desarrolló entre los años 1973 y 1990, generó a su alrededor una enorme documentación audiovisual, la cual ha sido el principal objeto de mi análisis. No obstante, cabría apuntar que, debido al interés que la dictadura despertó a escala internacional –contribuyeron en gran parte a ello la sustitución de un gobierno socialista elegido democráticamente por un régimen autoritario de corte neoliberal y las historias de los exiliados–, he realizado el estudio de las fuentes audiovisuales sin poner límites espaciales. Considero, por consiguiente, que los relatos cinematográficos producidos fuera de Chile, bien hayan sido difundidos por periodistas extranjeros o por exiliados chilenos, son indispensables si se quiere hacer un estudio completo sobre la dictadura de Pinochet a través del cine documental. Dejarlos de lado hubiera significado como mirar al pasado con un solo ojo.

Así, pues, el presente estudio se centra en un periodo concreto de la historia de Chile, comprendido entre los años 1973 y 1990. He tratado el régimen de Pinochet y no otras dictaduras militares latinoamericanas de los años setenta por constituir este un marco de estudio suficientemente consistente para dedicarle en exclusiva una investigación de este calibre. Sin embargo, las repercusiones que la dictadura de Pinochet tiene todavía en la sociedad chilena actual han provocado que resultara muy interesante ampliar temporalmente el estudio de fuentes audiovisuales hasta la actualidad. El hecho de que cuarenta y un años después del golpe de Estado se siguieran generando contenidos audiovisuales sobre el periodo de la dictadura ha permitido hacer un estudio diacrónico del mismo. De esta manera, he podido observar cómo los relatos cinematográficos sobre esta etapa de la historia reciente de Chile han cambiado a lo largo de los años. Lo anterior explica que la fecha límite de los documentales analizados sea el año 2014, que fue el año en que comencé esta investigación.

Objetivos

Objetivo general:

- Analizar el papel del cine documental entre 1973 y 2014 en la recuperación del pasado reciente de Chile, en referencia a los años de dictadura de Augusto Pinochet.

Objetivos específicos:

- Proponer una metodología de análisis histórico para el cine de no ficción realizado entre 1973 y 2014, y que trata, de modo general o específico, algún aspecto relacionado con la dictadura de Pinochet.
- Reflexionar sobre la relación que existe entre el cine y la historia, los vínculos que los unen y la validez de las películas, concretamente, los documentales sobre la dictadura, como fuente y agente de la historia.
- Establecer una diferenciación entre el cine que registra la realidad histórica y el cine que recupera la memoria a partir del estudio del cine de no ficción coetáneo y retrospectivo respecto al momento histórico estudiado.
- Determinar cómo ha cambiado entre 1973 y 2014 el tratamiento de la dictadura de Pinochet en el cine documental a través del análisis de los temas, los recursos narrativos, los personajes y el punto de vista adoptado por el director.

- Identificar, a partir de un análisis discursivo e histórico, la visión ideológica predominante sobre la dictadura de Pinochet en los filmes de no ficción realizados desde 1973 hasta 2014.

Estado de la cuestión

Los estudios históricos a partir de fuentes audiovisuales tienen como punto de partida la obra de Marc Ferro en los años setenta. Sin embargo, el investigador de la Escuela de Annales no fue el primero en aludir a las posibilidades del cine para el trabajo de los historiadores. Siegfried Kracauer ya planteó en 1947 con su obra *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* que el cine era un reflejo de la sociedad y, por tanto, un recurso susceptible de ser utilizado por los investigadores de la historia. Es más, poco después de la invención del cinematógrafo, Boleslaw Matuszewski ya preveía la importancia de este nuevo medio de comunicación de masas en el campo de la historia con su artículo «Una nueva fuente de la Historia: creación de un depósito de cinematografía histórica», publicado en *Le Figaro* en 1898.

No obstante, se siguen considerando las aportaciones de Ferro como la base de este campo de estudio, pues tras él surgió una serie de historiadores que ha continuado desarrollando sus postulados. Su artículo «Le film, une contre-analyse de la société?», publicado en 1973 en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, fue el primero de los múltiples estudios sobre las vinculaciones del cine y la historia, al que siguieron su célebre *Cine e Historia* o *Analyse de films, analyse de Sociétés. Une source nouvelle pour l'Histoire*, entre otros. La importancia de la contribución de Ferro a este campo de investigación se reafirma cuando en 1991 escribió el artículo inaugural de la revista *Filmhistoria*, del grupo de investigación *Història Contemporània i Cinema* de la Universitat de Barcelona, bajo el título «Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine». Los aportes de Ferro crearon escuela en Francia, donde sobresale la figura de Pierre Sorlin, quien también participó en aquel primer número de *Filmhistoria*.

El interés por los estudios de cine e historia se extendió por Europa. En Italia, por ejemplo, destacan las obras de Pasquale Iaccio o Peppino Ortoleva, entre otros. España también ha sido sede de una importante eclosión de historiadores que dejaron de mirar el cine como un mero entretenimiento y pusieron de relieve su importancia para el estudio de los acontecimientos y de las sociedades pretéritas. El pionero en este tipo de estudio fue Ángel Luis Hueso, cuya tesis doctoral fue incomprendida por la comunidad científica de la época. No obstante, inició el camino que siguieron Josep María Caparrós Lera, Magí Crusells, Rafael de España, José Enrique Monterde, Gloria Camarero, Santiago de Pablo, Julio Montero o Vicente Sánchez-Biosca, por citar los más relevantes. Este nutrido grupo de historiadores españoles constituye el principal núcleo de producción científica que sigue trabajando el marco teórico de esta tesis.

Al otro lado del Atlántico, los trabajos de Richard C. Raack y, sobre todo, de Robert A. Rosenstone son fundamentales para cualquier historiador cuya línea de investigación quiera conjugar el cine y la historia. Entre las obras de este último destacan las siguientes: *A Companion to the Historical Film*, estudio interdisciplinar sobre cómo el cine representa y reconstruye la historia; *Visions of the Past. The Challenge on Film to Our Idea of History*, colección de ensayos sobre el modo en que los medios audiovisuales pueden ser utilizados para el estudio del pasado; *Revisoning History. Film and the Construction of a New Past*, donde reúne a trece historiadores, que reflexionan sobre el término *cine histórico* y lo comparan con la historia escrita como vía de reconstrucción del pasado; y *History on Film/ Film on History*, que supone una redefinición del concepto de *historia* basado en fuentes audiovisuales.

Antes de centrar la atención en el objeto de estudio, esto es, en la dictadura de Pinochet a través del cine de no ficción, habría que apuntar los diferentes esfuerzos que se han hecho por estudiar la historia de América Latina a través del cine. En este sentido, por ejemplo, destacan los trabajos del grupo de investigación *Intrahistoria, Oralidad y Cultura en América Latina y Andalucía* de la Universidad de Cádiz, encabezado por María Dolores Pérez Murillo y María Dolores Fuentes, en los que se aporta una

visión global del pasado latinoamericano a través de títulos básicos de la filmografía existente al respecto.

Pero si se quiere acercarse con mayor profundidad al tratamiento de la historia de América Latina a través del cine, hay que acudir a lo que desde los propios centros de estudio latinoamericanos se está investigando. En este sentido, Argentina, Brasil y Chile, unidos por un traumático pasado reciente y en los que la memoria juega un papel predominante, son tres de los países donde la producción científica se encuentra en plena efervescencia. Las contribuciones de Gustavo Aprea en Argentina o de Marcos Napolitano y su grupo de investigación *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação* de la Universidade de São Paulo son esenciales para conocer el estado en el que se encuentran los estudios que establecen lazos entre el cine y la historia de dichos países.

El caso de Chile, que es el que ocupa esta tesis, es especialmente fructífero en cuanto a investigaciones que tienden puentes entre historia, memoria y cine, sobre todo, documental. No obstante, todavía falta un estudio que trate en profundidad el periodo de la dictadura de Pinochet a través del cine de no ficción. Antes de nada, hay que señalar las aportaciones de Joan del Alcàzar, que ha trabajado la historia reciente de Chile a través de su cine. Su obra *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)* es un estudio que engloba tanto ficción como documental, con una clara visión pedagógica. Tampoco es desdeñable la contribución que desde el ICEI (Instituto de Comunicación e Imagen) de la Universidad de Chile se hace al estudio de la historia chilena a través del cine, destacando la obra de Claudio Salinas, Hans Stange, Eduardo Santa Cruz o Pablo Corro, quienes también prestan mucha atención al cine de ficción y se centran en épocas anteriores a la dictadura.

Aun así, una parte importante de investigadores sí que ha dirigido sus esfuerzos a estudiar el cine documental chileno y su vinculación con la recuperación de la memoria de los años de dictadura. Quizás sean estos aportes los que más se acercan a mi objeto de estudio. No me refiero a aquellas obras que tratan el documental chileno en un sentido más amplio, como las de Alicia Vega, Jacqueline Mouesca o Mónica Villarroel, sino a las que proponen un estudio sobre el pasado reciente a través de este tipo

de cine. No obstante, estos centran sus análisis, principalmente, en películas realizadas después de la dictadura, como las propuestas de María Eugenia Horvitz, de Claudia Barril y de Claudia Bossay, dejando de lado el material filmado entre 1973 y 1990. Aunque también los hay, como Thomas M. Klubock o Akshaya Kumar, que precisan aún más y enfocan las posibilidades del cine documental chileno como fuente histórica en la filmografía de su director más emblemático: Patricio Guzmán. Son varias las tesis doctorales que han tratado el cine sobre la dictadura de Pinochet. Sin embargo, ninguna ha utilizado un corpus tan extenso de películas como la que aquí presento. Normalmente, son estudios sobre el pasado desde películas hechas en democracia.¹ Incluso algunas se centran en la producción de un solo director en exclusiva.² Por mi parte, propongo un estudio filmico-histórico de la dictadura de Pinochet a través del cine documental, independientemente de su fecha de realización y de su autoría.

Hipótesis

HI: El cine documental que trata la dictadura de Pinochet realizado entre 1973 y 2014 puede desempeñar un doble papel según el momento de su producción: películas con valor de fuente histórica, que tienen un papel de registro de la historia, y películas con un papel destinado a la recuperación de la memoria, que actúan como agentes de la historia.

¹ Cfr. Bossay, C.: *Remembering Traumatic Pasts: Memory and Historiophoty in Fiction and Factual Films from the 2000s that Represent the Chilean Popular Unity, Coup d'état, and Dictatorship (1970-1990)*. Dirigida por Michael Chanan. Tesis Doctoral. Queen's University Belfast, 2013b.

² Cfr. Rodríguez, J. C.: *The Post-Dictatorial Documentaries of Patricio Guzmán: Chile, Obstinate Memory; The Pinochet Case and Island of Robinson Crusoe*. Dirigida por Ariel Dorfman. Tesis doctoral. Duke University, 2007.

H2: El cine documental realizado durante los años de dictadura puede tener la función de registrar los acontecimientos históricos, mientras que el cine documental que trata la dictadura de manera retrospectiva puede tener la función de recuperar las memorias individuales y colectivas sobre aquel tiempo.

H3: El análisis histórico del cine documental sobre la dictadura chilena entre 1973 y 2014 puede realizarse a través de un estudio de sus temas, recursos narrativos, personajes y punto de vista a lo largo de cuatro etapas marcadas por el golpe de Estado de 1973, la Constitución de 1980, el regreso de la democracia en 1990 y la muerte de Pinochet en 2006.

H4: Desde el golpe de Estado de 1973 hasta el 2014, el cine de no ficción sobre la dictadura de Pinochet es posible que haya pasado de abarcar la historia como un proceso complejo, en el que interactúan múltiples factores, a centrarse en historias mínimas fuertemente condicionadas por experiencias personales.

H5: En el cine documental realizado entre 1973 y 2014 ha podido predominar una visión crítica sobre la dictadura de Pinochet en todos sus aspectos, proponiendo un discurso alternativo al oficial y posicionándose a favor de las víctimas del régimen militar, bien sean estas detenidos desaparecidos, exiliados o represaliados políticos.

Fuentes

Esta investigación se ha basado principalmente en el análisis de fuentes secundarias de naturaleza audiovisual. Concretamente, he trabajado con películas de no ficción realizadas entre 1973 y 2014 que tratan de manera explícita algún aspecto relacionado con la dictadura de Pinochet: el

golpe de Estado de 1973, el exilio, los detenidos desaparecidos, los presos políticos, la censura, las torturas, las ejecuciones políticas, las protestas en la dictadura o el Plebiscito de 1988, entre otros. Así pues, dentro del corpus de estudio se engloban películas documentales, pero también registros audiovisuales sin un sentido narrativo propiamente dicho. Ha sido del todo necesario incluir estos filmes en la investigación, pues, a pesar de su exigua duración en ocasiones, son de gran relevancia para la configuración de una historia y de una memoria audiovisual de la dictadura de Pinochet. Lo mismo ocurre con los videos que se produjeron a lo largo de los años ochenta. Estas fuentes han sido agrupadas bajo la misma designación de *cine documental*, pues, independientemente de su estructura narrativa y de su soporte –no hago distinción entre cine y video–, todas tienen como finalidad *documentar*, en el sentido de servir como prueba de una realidad.

En cambio, no he tenido en cuenta los noticiarios por tratarse de productos televisivos con unas particularidades que merecen otro tipo de análisis distinto del que aquí se propone. En efecto, su carácter periodístico condiciona indudablemente tanto el nivel narrativo del relato como su distribución. Así pues, los archivos de las cadenas televisivas oficiales del régimen (Televisión Nacional de Chile), de la misma manera que los archivos de los medios alternativos (Teleanálisis) y extranjeros (Institut National de l'Audiovisuel de Francia), han quedado fuera de este estudio. No obstante, he aludido a ellos a lo largo de la exposición, porque ignorarlos podría suponer una falta difícilmente justificable. Tampoco he trabajado el cine de ficción que, aunque puede ser igualmente válido para el estudio de la historia, requiere una interpretación diferente a la del cine documental.

No todas las películas que son citadas en el texto han sido analizadas previamente, ni todas las películas analizadas han podido ser incluidas dentro del texto. Al haber trazado una amplia panorámica sobre el cine y la historia, he utilizado títulos de películas a modo de ejemplos –algunos filmes son propuestas propias, otros han sido propuestos por otros investigadores– para sostener algunas de las teorías expuestas. Asimismo, al contextualizar el estudio de la historia de Chile a través del cine, hay filmes que inevitablemente se debían citar, a pesar de no entrar dentro del

campo de estudio. Sí que hubieran sido objeto de análisis ciertas películas documentales que cito a lo largo del texto, pero cuyo acceso me ha resultado imposible, pues algunas de estas cintas han desaparecido. No obstante, considero que era relevante aludir a ellas. De la misma manera, una minoría de los filmes analizados –en torno a un 15%– no ha podido ser citada, bien porque no aportaba nada al relato científico o bien porque añadirla a modo de ejemplo podría ser más un lastre para la lectura que una contribución al conocimiento. En total he analizado trescientas tres películas, distribuidas temporalmente de la siguiente manera:

	1973-1979	1980-1989	1990-2005	2006-2014	Total
Filmografía analizada	40	83	59	121	303
Filmografía estimada	79	96	61	127	363

Ante la imposibilidad de saber cuántas películas documentales se han hecho sobre la dictadura, no he podido darle al corpus del análisis un valor porcentual. Sin embargo, tras la consulta de archivos, catálogos y bibliografías sobre este tipo de películas, el conjunto analizado se puede situar en torno al 80% de la filmografía documental que estimo que existe sobre la dictadura de Pinochet. Las noticias de estos documentales a los que no he tenido acceso se encuentran generalmente en la bibliografía existente sobre el tema. En concreto, hay que mencionar los estudios de Zuzana Pick,³ Jacqueline Mouesca,⁴ Mónica Villarroel e Isabel Mardones,⁵ entre otros.⁶

³ Cfr. Pick, Z.: «Cronología del cine chileno en el exilio: 1973-1983», *Revista de Literatura Chilena: Creación y Crítica* 8(1), 1984, pp. 341-366.

⁴ Cfr. Mouesca, J.: «Filmografía chilena post-golpe (1973-1980)», *Araucaria* 11, 1980. En línea: <http://www.blest.eu/cultura/cine05.html> [consultado el 14/07/2016].

⁵ Cfr. Villarroel, M. y Mardones, I.: *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2012.

⁶ Cfr. Burotto, D. y Muñoz, E.: *Filmografía del cine chileno 1910-1997*. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, 1998.

La filmografía con la que he trabajado no solo la he extraído de los estudios de las mencionadas investigadoras, sino que también la he conformado a partir de los catálogos hallados en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en la Cineteca Nacional de Chile y en el Centro de Estudios Miguel Henríquez, del catastro elaborado en 1988 por Jessica Ulloa para U-Matic, y de la extensa base de datos de la Enciclopedia de Cine Chileno, que se puede consultar *online* a través de la siguiente dirección: www.cinechile.cl. Asimismo, he complementado la investigación con los registros de webs como IMDb o Filmaffinity.

	1973-1979	1980-1989	1990-2005	2006-2014	Total
Consulta <i>online</i>	24	14	23	42	103
Consulta institucional	16	66	33	65	180
Consulta personal	0	3	3	14	20
Total	40	83	59	121	303

Para el visionado de las fuentes audiovisuales analizadas he utilizado tres vías: una primera *online*, una segunda institucional y una tercera personal. La vía *online* ha consistido en la consulta a través de Internet de documentales que están expuestos públicamente en páginas oficiales o en sitios web populares, como Youtube o Vimeo. En cuanto a los organismos que ofrecen estos contenidos *online* se encuentran la Cineteca Nacional de Chile, la Cineteca de la Universidad de Santiago o la Cineteca de la Universidad de Chile, por citar los más relevantes. La vía institucional también ha contemplado la visita a las mencionadas cinetecas, que atesoran en sus fondos algunos documentales que todavía no han sido subidos a la red. Además, he trabajado en instituciones como el Instituto Goethe Santiago o el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, cuyo Centro de Documentación Audiovisual (CEDAV) dispone de un amplio archivo audiovisual sobre el tema estudiado. Por último, la vía personal, esto es, el

contacto directo con los realizadores para poder visionar sus películas, la he empleado en aquellos casos en los que el documental no se encontraba disponible en Internet o ninguna institución tenía una copia de él.

Paralelamente, también he trabajado con fuentes primarias, como las leyes de la dictadura sobre calificación cinematográfica, sobre amnistía y contra el terrorismo. Otras fuentes que he utilizado han sido los informes realizados en democracia sobre las violaciones cometidas contra los Derechos Humanos, a saber el *Informe Rettig* y el *Informe Valech*, así como los catálogos del Festival Internacional de Documentales de Santiago de Chile (FIDOCS) o los informes sobre distribución cinematográfica realizados por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, por la Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile y por ChileDoc. Para conocer más sobre la circulación de las películas analizadas, me puse en contacto directo con unos quince directores de cine, quienes respondieron a una breve encuesta sobre la distribución de sus filmes, a fin de profundizar un poco más en este asunto. Entre ellos se encuentran Pedro Chaskel, Ignacio Agüero, Orlando Lübbert, Carlos Flores, Gonzalo Justiniano, Macarena Aguiló, Juan Forch, Germán Liñero, Alejandra Carmona, Andrés Brignardello, Edison Cajas, Adrián Goycoolea o Tevo Díaz, por nombrar aquellos cuya obra ha sido más significativa para este estudio.

Metodología

El presente trabajo es fundamentalmente de carácter analítico. El análisis de los filmes ha combinado dos enfoques: uno cuantitativo y otro cualitativo. El trabajo extensivo es de gran ayuda para configurar un panorama sobre cómo han cambiado las temáticas, las narrativas, los personajes y el carácter histórico o memorístico de este tipo de cine. Sin embargo, este enfoque no debe suponer la exclusión de un trabajo intensivo, que profundice en cómo cada película –y el mundo singular que cada una constituye– representa la dictadura de Pinochet. Por todo ello,

propongo una metodología que combine ambos enfoques, no sin antes atender a otras propuestas que me han servido como modelos.

Para elaborar esta metodología propia, me he basado en los análisis de representación, narración y comunicación del film planteados por Francesco Casetti y Federico di Chio en la obra *Cómo analizar un film*. Es especialmente interesante lo que apuntan sobre el tema, el personaje y el punto de vista. También me ha servido el análisis histórico del film que propone Josep María Caparrós Lera, más centrado en los personajes históricos, en la ideología del film y en el contexto sociocultural en que se elabora.⁷ Además, he añadido un análisis sobre el tipo de función que cumple la película: de registro de la historia, de recuperación de la memoria o de reconstrucción de la historia. De hecho, para la ficha de análisis elaborada, este ha sido el primer aspecto que he tenido en cuenta.⁸ Otros elementos estudiados han sido la ideología, el tema, el narrador, los recursos narrativos, el punto de vista, la imagen proyectada de la dictadura, el personaje protagonista y su rol histórico.

Los datos obtenidos del análisis cuantitativo han sido procesados a través del programa IBM SPSS Statistics, con el fin de realizar un estudio estadístico sobre el tipo de discurso filmico-histórico que predomina en función de cada una de las etapas propuestas para la presente investigación. El empleo de este programa informático se justifica por las posibilidades que ofrece para el análisis de estadísticas. Además, estimo que es necesario un estudio de este tipo, dado que tales estudios son escasos en este campo de investigación y, por su parte, pueden resultar muy útiles para el cometido que aquí se persigue. No obstante, el análisis cuantitativo sería insuficiente si detrás no hubiera un estudio en profundidad de los filmes analizados. Por ello, he tratado de aplicar el análisis iconológico propuesto por Erwin Panofsky, así como de acercarme a los postulados de semiótica de Robert Stam, entre otros.

⁷ Cfr. Caparrós Lera, J. M.: «La investigación histórica del arte filmico, una propuesta metodológica», *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Arte* 10, 1984, pp. 277-292.

⁸ La ficha de análisis utilizada se puede consultar en los anexos de este trabajo.

Estructura

La presente tesis está compuesta por cinco capítulos y un epílogo, aunque bien se podrían diferenciar dos bloques: uno teórico, formado por los dos primeros capítulos; y uno de carácter práctico, que correspondería a los capítulos tercero, cuarto y quinto, en el que he aplicado las propuestas teóricas de la primera parte. Ha sido en estos tres últimos capítulos en donde he empleado la metodología propuesta anteriormente. Es decir, la propuesta del análisis fílmico-histórico para la filmografía seleccionada se ha aplicado exclusivamente en la parte práctica de la tesis.

El primer capítulo se podría considerar como una introducción teórica al campo de estudio del cine y la historia. En él repaso las principales aportaciones de los teóricos de este campo de estudio, como son Marc Ferro o Robert A. Rosenstone. Esta vinculación entre cine e historia la he establecido desde dos perspectivas: la del cine como fuente histórica y la del cine como agente de la historia. Tras asumir como válidas las teorías de estos estudiosos, he tratado de relacionar la labor del historiador y la del cineasta. Concretamente, los elementos que he estudiado han sido la naturaleza narrativa, el punto de vista subjetivo y el trasfondo ideológico que subyace en la obra de ambos. Por último, he realizado un breve repaso, a modo global, sobre la utilización del cine documental como recurso para el tratamiento de la historia.

Una vez establecidas las directrices generales, el segundo capítulo de la tesis está dedicado al caso de Chile. En este también he desarrollado un marco teórico, en esta ocasión para esclarecer las diferencias entre la *historia* y la *memoria*, conceptos que son fundamentales para el estudio del caso chileno. Así pues, he aplicado al cine documental en Chile esta distinción terminológica que sirve como ventana a su pasado. El capítulo termina con una contextualización histórica y cinematográfica sobre las diferentes etapas consideradas en esta investigación. En este apartado no solo he trazado una breve panorámica del contexto del país, sino que también he aprovechado para tratar filmes que han quedado fuera del

análisis, como por ejemplo, películas de ficción, y para explicar brevemente quiénes eran los que estaban detrás de esos relatos filmicos.

Las etapas establecidas para dividir el marco temporal en el que se inserta la investigación no han sido casuales. He elegido cuatro hechos clave que, a mi parecer, no solo marcan la historia reciente de Chile, sino también la percepción cinematográfica que se tiene de la dictadura. Aparte del acontecimiento fundacional que supone el golpe de Estado de 1973, he considerado los siguientes: la Constitución de 1980, el comienzo de la democracia en 1990 y la muerte de Pinochet en 2006. De esta manera, las etapas que he contemplado son las que a continuación se exponen: 1973-1979, 1980-1989, 1990-2005 y 2006-2014.

Los capítulos tercero, cuarto y quinto, por tanto, están estructurados en función de estas cuatro etapas. He distribuido el análisis filmico-histórico realizado a lo largo de estos tres capítulos atendiendo a tres interrogantes: el *qué*, el *cómo* y el *por qué*. En el tercer capítulo he tratado el cine documental sobre la dictadura a partir de las temáticas y la función histórica o memorística de los diferentes filmes. En el cuarto he analizado la manera en que se han contado estas historias, prestando especial atención a los recursos narrativos y al punto de vista utilizados. Y en el quinto capítulo, he desarrollado el tipo de ideología que subyace a estos relatos cinematográficos.

Por último, el cuerpo de la tesis se cierra con un epílogo que sirve para conocer la situación en la que se encuentra actualmente este tipo de cine. Aquí he repasado la producción cinematográfica documental sobre la dictadura realizada en los dos últimos años, lo cual puede dar algunas claves sobre las perspectivas de futuro acerca del tratamiento filmico del pasado reciente en Chile. Asimismo, permite realizar una evaluación del trabajo que se desarrolla sobre la memoria en las sociedades posdictatoriales.

CAPÍTULO 1

CINE E HISTORIA: UNA RELACIÓN NECESARIA

La historia no será nunca más solamente escrita. La aparición del cinematógrafo cambió por completo no solo el estudio de la historia, sino también la forma de contarla. La vinculación del cine con la historia se puede analizar desde dos perspectivas diferentes. Por una parte, el cine como fuente histórica, es decir, como documento para comprender el pasado. Y, por otra parte, el cine como agente de la historia, pues sirve de soporte para la escritura de la historia. En este sentido, ha sido imprescindible la revisión de la obra de Marc Ferro y Robert A. Rosenstone, así como de otros teóricos que llevan años investigando en este campo de estudio. Nos interesa especialmente el papel del cineasta en su labor de creador de relatos históricos, pues constatamos que, en cierta medida, su figura puede ser comparada con la del historiador que presenta sus estudios sobre el papel. Dado el valor de las imágenes, hemos de reconocer que la *era audiovisual* en la que vivimos supone un profundo cambio en la manera de transmitir los conocimientos. Para bien o para mal,

cada vez se leen menos libros y se consumen más imágenes. Esto nos hace plantearnos cómo el historiador ha de adaptarse a los nuevos tiempos. Las relaciones que hemos establecido entre el cineasta y el historiador se centran, además, en el carácter narrativo, la subjetividad y la ideología que aparecen en la obra de ambos.

Para cerrar el capítulo contrastaremos la ficción y el documental para saber qué género es más idóneo para el tratamiento de según qué época histórica. Esto servirá para profundizar en el cine documental y su relevancia a lo largo de la historia del cine, así como sus posibilidades para la representación y la interpretación del pasado. Este estudio del documental será la base sobre la que se sustente nuestra investigación posterior acerca de la dictadura de Pinochet.

1.1. El cine como fuente para la historia.

La Escuela de Annales impulsó a finales de los años sesenta una auténtica revolución en el ámbito historiográfico. Con la apertura disciplinar y la ampliación temática que propusieron historiadores como Jacques Le Goff, Pierre Nora, Georges Duby o Marc Ferro se produjo una renovación en los estudios históricos. En el fondo esto suponía una reacción ante los rígidos esquemas del estructuralismo braudeliano, que habían dominado los postulados de la generación anterior en Annales, y al mismo tiempo una filiación intelectual respecto a los fundadores de la escuela: Marc Bloch y Lucien Febvre.¹ Se recuperaba así la narrativa en la historia, resaltando la importancia del discurso, la coherencia en el relato y la inteligibilidad del lenguaje. Además, resurgía la perspectiva historiográfica basada en el análisis de las *mentalidades*.

Entendemos por *mentalidades* aquellas ideas compartidas por un grupo y no impuestas por el pensamiento de determinados individuos. Al

¹ Aurell, J.: *La escritura de la memoria. De los positivismos a los posmodernismos*. Valencia, Universitat de València, 2005.

historiador comenzaba a interesarle aquello que «le permite apreciar el funcionamiento concreto de las relaciones sociales».² Sin embargo, la historia de las mentalidades no se halla exenta de aparentes contradicciones, pues en ella confluyen, como dice Le Goff, lo individual y lo colectivo, el tiempo largo y el tiempo cotidiano, lo inconsciente y lo intencional, lo estructural y lo coyuntural, lo marginal y lo general.³ Dentro de este marco aparecía, pues, la microhistoria, más cercana a las experiencias que a las estructuras.⁴ Esto es, el historiador se acercaba a lo concreto y a lo trivial, que en el fondo es la raíz de la historia.⁵

La tercera generación de Annales consiguió, a partir de lo dicho anteriormente, llegar al gran público. Prueba de ello es, por ejemplo, el nivel de ventas que alcanzó el libro *Montaillou, aldea occitana* de Emmanuel Le Roy, escrito en 1975. Este acercamiento a los lectores también fue posible gracias a la presencia de historiadores como Ferro en los *mass media*. En este sentido, no podemos olvidar que vivimos en un mundo dominado esencialmente por lo audiovisual y que, por tanto, los documentos en soporte video (DSV) son «la principal fuente de conocimiento histórico de la mayor parte de los ciudadanos de las sociedades occidentales».⁶ Era lógico pensar, pues, que los DSV acabaran formando parte del objeto de estudio de los propios historiadores. De hecho, fue Marc Ferro quien inauguró en 1976 los estudios sobre la utilización de fuentes audiovisuales en el campo de la historia con su obra *Cine e Historia*.

Hasta ese momento el cine había sufrido, por parte de la comunidad de historiadores, un rechazo generalizado de ser considerado como fuente histórica, pues lo creía más un espectáculo de masas, un mero entretenimiento con el que evadirse de sus sesudos trabajos de

² Ortega, S.: «Introducción a la Historia de las Mentalidades. Aspectos metodológicos», *Estudios de Historia Novohispana* 8(8), 1985, p. 129.

³ Le Goff, J.: «Les mentalités: une histoire ambiguë». En *Faire de l'Histoire III*. Paris, Éditions Gallimard, 1974, pp. 76-94.

⁴ Aurell, J.: *op. cit.*, 2005.

⁵ Ortega, S.: *op. cit.*

⁶ Alcàzar, J. del: «Historia desde el cine (y con la literatura) para la educación», *Estudios RBEP* 93(235), 2012, p. 648.

investigación en bibliotecas y archivos, que no un objeto de estudio. En un principio las imágenes carecían de autoría y llevaban la firma de las casas productoras, con lo que esta falta de identidad resultaba un obstáculo para que el historiador pudiera comentar o citar dicho documento audiovisual.⁷ Además, muchos entendían que «las películas son inexactas, distorsionan los hechos, mezclan ficción y realidad, trivializan y dan aire romántico a personas, movimientos y procesos... En fin, falsifican la historia».⁸ Y cuando algún historiador se involucraba en el estudio de obras cinematográficas, por lo general, se decepcionaba al encontrarse con una realidad que no satisfacía sus expectativas y que, a su parecer, estaba fragmentada por culpa de algún censor que habría eliminado las partes de mayor interés histórico.⁹ Otros, acostumbrados al material escrito, simplemente utilizaban la imagen a modo ilustrativo.¹⁰

En un primer momento el interés de los historiadores por el cine surgió en el ámbito de la historia del arte,¹¹ por alcanzar algunas cintas la categoría de obra artística. En estos casos, el historiador utilizaba el cine como fuente para cultivar propiamente una historia del *séptimo arte* —así definió el cine el crítico Ricciotto Canudo a comienzos del siglo XX—, que se basaba en una sucesión cronológica de títulos de película, cineastas y movimientos artísticos.¹² Estos historiadores del cine aplicaron a su trabajo una teoría, un método y unas técnicas historiográficas con el objetivo de conceder al *séptimo arte* «un estatuto cultural equivalente al de las artes ya reconocidas».¹³ En este trabajo, no obstante, no se obviaba la relación que

⁷ Ferro, M.: *Cine e Historia*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.

⁸ Montero, J.: «Fotogramas de papel y libros de celuloide. El cine y los historiadores. Algunas consideraciones», *Historia Contemporánea* 22, 2001, p. 29.

⁹ Sorlin, P.: «El cine, reto para el historiador», *Istor* 20, 2005, pp. 11-35.

¹⁰ Gaskell, I.: «Historia de las imágenes». En Burke, P. (ed.): *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 2003, pp. 209-239.

¹¹ De hecho, una buena parte de la escuela española que se creó en torno a este campo de estudio —Ángel Luis Hueso, Gloria Camarero o José Enrique Monterde son ejemplos de ello— se formó en los departamentos de Historia del Arte de universidades como la de Santiago de Compostela, la Carlos III o la de Barcelona.

¹² Martínez Gil, F.: «La historia y el cine: ¿Unas amistades peligrosas?», *Vínculos de Historia* 2, 2013, pp. 351-372.

¹³ Lagny, M.: *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch, 1997, p. 134.

tenía la obra cinematográfica con la época en que se realizaba. Eso sí, seguía primando la estética sobre cualquier otro aspecto a tener en cuenta por el historiador.¹⁴

Las posibilidades que ofrecían las películas para el estudio del contexto social y político en el que fueron realizadas fue advertida por primera vez por el camarógrafo polaco Boleslaw Matuszewski tan solo tres años después de la primera proyección de los hermanos Lumière. En un artículo escrito para el periódico *Le Figaro* ya evidenciaba la importancia que suponía conservar imágenes filmadas para un posterior estudio de la historia. Exactamente decía así: «Gracias al cine los hechos históricos dejarán una huella en el porvenir, se podrá reproducirlos naturalmente, no solo en su época, sino también para la generaciones futuras».¹⁵ Por primera vez el cine era considerado como una fuente para la historia. La puesta en práctica de esta idea, no obstante, no llegó hasta los años cuarenta, cuando Siegfried Kracauer escribió *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, obra en la que demostraba que el cine era reflejo de la sociedad y, por tanto, a través de él podían estudiarse procesos y acontecimientos del pasado.

La tesis de Kracauer gira en torno al cine expresionista alemán de los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, con la intención de demostrar que dichas películas revelan las «tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933»,¹⁶ las cuales anunciaban el ascenso del nazismo. Por lo tanto, estas obras cinematográficas deben ser tomadas en cuenta por aquellos que se proponen estudiar el periodo indicado. A su entender, el cine es el resultado de un trabajo grupal que se dirige a una masa heterogénea, por lo que se puede considerar como un reflejo de la mentalidad colectiva de un país. Para ello analiza películas como *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), en la que ve una figura tiránica –personificada en el doctor Caligari– que ordena al

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Matuszewski, B.: «Una nueva fuente de la Historia: creación de un depósito de cinematografía histórica», *Le Figaro*, 18/03/1898.

¹⁶ Kracauer, S.: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985, p. 9.

pueblo sin voluntad –representado por el personaje del sonámbulo Cesare– a matar en su nombre. La imagen del tirano volverá a aparecer en películas posteriores, como *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922), *Vanina* (Arthur von Gerlach, 1922), *El doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1922) o *El hombre de las figuras de cera* (Paul Leni y Leo Birinsky, 1924).



De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro fotogramas de los filmes *El gabinete del doctor Caligari*, *Nosferatu*, *El doctor Mabuse* y *Homunculus*.

Sin embargo, Kracauer observa estas tendencias incluso antes del fin de la Primera Guerra Mundial. Ejemplo de ello es *Homunculus* (Otto Rippert, 1916), film compuesto por seis partes, en el que se predicen de manera calcada las actuaciones de Adolf Hitler. En la película, el personaje principal, Homunculus, es un ser creado por un científico que se convierte en un monstruo dominado por el odio –al igual que en la primera versión de *El Golem* (Henrik Galeen y Paul Wegener, 1915), aunque esta situaba la acción en la Edad Media–, al conocer su origen. Homunculus se convierte en dictador con la intención de vengarse de la humanidad. Para ello se disfraza de obrero e «incita a las masas a la huelga, lo que le permite que él, el dictador, las aplaste sin piedad. Finalmente precipita una guerra mundial. Su existencia monstruosa es tronchada nada menos que por un rayo».¹⁷

¹⁷ *Ibidem*, p. 38.

A la luz de las investigaciones realizadas en torno a este campo de estudio, el debate entre detractores y partidarios de utilizar el cine como fuente histórica tiene cada vez menos fuerza.¹⁸ No obstante, todavía existen fuertes discrepancias entre los que ven las películas como una amenaza para la propia ciencia histórica y los que nos acercamos «al cine con la ilusión de que este aporte un soplo de aire fresco a nuestra disciplina».¹⁹ La aceptación del cine como objeto de estudio se debe basar, ya no tanto en su forma artística, sino en su valor como documento histórico que hace referencia a la sociedad que lo ha creado. La importancia del cine para los historiadores reside en que «nos permite ver reflejadas las obsesiones, miedos y estados de ánimo de una sociedad, en algunos momentos de su trayectoria, en su calidad de producto cultural inmerso en un contexto histórico».²⁰ Por tanto, «el film no vale solo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza».²¹ De hecho, podemos considerar que todas las películas son históricas, en tanto en cuanto «se enmarcan dentro de unas coordenadas temporales determinadas. Y todas tienen unos efectos determinados sobre las actitudes y el comportamiento de los espectadores y reflejan una identidad colectiva que permite comprender la situación social del momento».²² En definitiva, las películas pueden exteriorizar o no el pasado, pero siempre reflejan su presente y por eso son documentos de época.²³

No obstante, como historiadores tampoco podemos tener una fe ciega en el cine como fuente histórica. En este sentido, la mayor preocupación que se suele tener al utilizar este tipo de fuente no reside en la información que muestra u oculta la imagen, sino en la misma naturaleza

¹⁸ Alcàzar, J. del: *op. cit.*, 2012.

¹⁹ Pablo, S. de: «Cine e Historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?», *Historia Contemporánea* 22, 2001, p. 9.

²⁰ Vásquez, D.: «El cine como registro de una sociedad que cambia». En Riquelme, A. (ed.): *Chile, Historia y presente: una visión interdisciplinaria*. Santiago, Instituto de Historia de la PUC, 1995, p. 117.

²¹ Ferro, M.: *op. cit.*, 1980, p. 27.

²² Alía Miranda, F.: *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la Historia*. Madrid, Síntesis, 1998, p. 387.

²³ Capelato, M. H.; Morettin, E.; Napolitano, M. *et al.* (eds.): *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Alameda, 2007.

narrativa del cine, más enfocado a seducir al público que a acercarse al pasado histórico.²⁴ El cine, en tanto que es un relato dramático, inventa situaciones, diálogos, personajes, tramas, escenarios, etcétera. Toda esta inventiva tiene como objetivo que el relato filmico adquiriera un sentido narrativo coherente, a la vez que atractivo para el espectador. Es más, si el cine quiere hacernos pensar, debe jugar con los límites de lo inverosímil.²⁵ También las nuevas tecnologías han facilitado, más si cabe, la manipulación de imágenes para falsear la realidad.²⁶ Esto podría afectar principalmente a la veracidad del género documental. Nunca se está a salvo de la capacidad imaginativa del cineasta, incluso si hablamos de la no ficción. Por lo tanto, como historiadores que utilizamos fuentes audiovisuales, corremos el riesgo de contar con imágenes alteradas e incluso inventadas. En nuestro caso nos referimos, sobre todo, a la reconstrucción de hechos ante la imposibilidad de captar imágenes directamente de la realidad.²⁷ Y es que la invención en el cine documental también proviene del propio montaje, que tiene un enorme poder transformando significados o creando ilusiones de objetividad.²⁸

Robert A. Rosenstone pone como ejemplo el film *Tiempos de gloria* (Edward Zwick, 1989) para identificar cuatro recursos diferentes en los que se manifiesta la inventiva del cineasta, los cuales hemos de tener cuenta a la hora de considerar una película como fuente histórica.²⁹ En primer lugar, Rosenstone señala la alteración de hechos, que se utiliza para subrayar otro acontecimiento, relacionado con estos, que es el verdadero punto de interés del film. En este caso, sería la liberación de los esclavos afroamericanos durante la Guerra Civil norteamericana. En segundo lugar, hace referencia

²⁴ Sorlin, P.: *op. cit.*, 2005.

²⁵ Aravena, P.: «La producción del verosímil historia. El cine en los límites de la conciencia histórica», *Comunicación y Medios* 26, 2012, pp. 31-36.

²⁶ Alcázar, J. del: *op. cit.*, 2012.

²⁷ Vallejo, A.: «Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación», *Revista Cine Documental* 7, 2014, pp. 3-29.

²⁸ Pelaz, J.-V.: «El pasado como espectáculo. Reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine», *Estudios de Comunicación y Sociedad* 7, 2007, pp. 5-31.

²⁹ Rosenstone, R. A.: *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.

a la condensación, con la que explica el hecho de crear personajes estereotipados e interconectarlos para desarrollar entre ellos tensiones y conflictos. De esta manera, el film gana fuerza dramática, al mismo tiempo que representa la sociedad del momento. En tercer lugar, Rosenstone habla de inventiva propiamente dicha, para referirse a la capacidad del cineasta para crear una escena que no está documentada históricamente, pero con la que puede subrayar un hecho o un aspecto propio de la época –en este caso, el racismo– que únicamente se puede representar de manera dramática. Y por último, en cuarto lugar, señala la metáfora, que consiste en la utilización de una imagen para representar un término complejo de describir cinematográficamente.



Arriba, dos fotogramas de *Tiempos de gloria*. Abajo a la izquierda, una imagen del film *Salvador*, y a la derecha, otra de *Nacido el 4 de julio*.

Estas técnicas de invención, que Rosenstone también aplica a las películas de Oliver Stone, como *Salvador* (1986) y *Nacido el 4 de julio* (1989), son necesarias para crear una secuencia visual coherente o para crear personajes históricos, interpretados por un actor. De esta manera, se crea una estructura dramática que hace encajar procesos históricos que duran años dentro de los límites del tiempo fílmico, por ejemplo, la Guerra de Vietnam contada en tan solo dos horas. Esto no sería posible sin la gran cantidad de significados adicionales que aparecen en las películas y que se

relacionan con otros relatos fuera del propio film, lo que bebe directamente de las teorías de la intertextualidad.³⁰

A pesar de las dificultades que pueden presentar las fuentes audiovisuales, los historiadores, como dice Shlomo Sand, debemos «estar atentos a los relatos del pasado que realizan el cine y la televisión, e integrarlos en las discusiones y los programas de estudios».³¹ Debemos considerar el cine como fuente histórica, pues, ya lo decía Lucien Febvre, es «testimonio de una historia viva y humana, saturada de pensamiento y de acción en potencia».³² Además, las películas tienen la capacidad «de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos».³³ De esta manera, al introducirnos en la memoria visual del siglo XX, podemos tener un mejor conocimiento de la historia contemporánea.³⁴ Así pues, independientemente de si estamos ante un film documental o de ficción, consideramos que, como expone Marc Ferro, «la realidad que el cine ofrece en imagen resulta terriblemente auténtica».³⁵

Aceptado el cine, por tanto, en su condición de fuente histórica, hemos de acercarnos a las clasificaciones sobre *cine histórico* realizadas por los dos principales especialistas del tema: Ferro y Rosenstone. No obstante, no fueron los únicos en hacer propuestas de clasificación, pues otros, como Natalie Z. Davis, Emilio C. García Fernández y José Enrique Monterde, también trabajaron en esta línea. Nos adentraremos entonces en el mundo del *cine histórico*, una etiqueta bastante discutible, pues podemos considerar que todas las películas tienen un carácter histórico por pertenecer a una época concreta de la historia. Además, la variedad de enfoques que acepta el estudio de la historia en el cine provoca que no haya

³⁰ Cfr. Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999.

³¹ Sand, S.: *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona, Crítica, 2005, p. 594.

³² Febvre, L.: *Combats per la Història*. Barcelona, Planeta, 1976, p. 29.

³³ Burke, P.: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001, p. 201.

³⁴ Vásquez, D.: *op. cit.*, 1995.

³⁵ Ferro, M.: *op. cit.*, 1980, p. 25.

una única manera de entender este género –si pudiéramos denominarlo así– cinematográfico,³⁶ lo que explica la variedad de clasificaciones que aquí traemos. De hecho, no hay un solo tipo de film histórico, sino tantos como visiones hay para tratar cinematográficamente el pasado.³⁷ En términos generales, aun así, entendemos que el *cine histórico* hace referencia al cine que «habla del pasado y lleva a cabo una “reconstrucción” de la historia, pero lo hace desde el presente e informa de dicho momento».³⁸



Arriba a la izquierda, una imagen de *El ladrón de bicicletas*. Junto a ella, Clark Gable y Vivien Leigh en *Lo que el viento se llevó*. Abajo, dos fotogramas de *El acorazado Potemkin*.

En la clasificación propuesta por Marc Ferro se distinguen tres tipos de *cine histórico*: películas con valor histórico, películas de ficción histórica y películas con voluntad histórica. Las primeras son aquellas, como *El ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948), que, sin tratar de hacer historia, contienen un retrato de la sociedad del momento que las convierten en documentos históricos. Las segundas, como *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939), son las que

³⁶ Zubiaur-Carreño, F. J.: «El cine como fuente de la Historia», *Memoria y Civilización* 8, 2005, pp. 205-219.

³⁷ Rosenstone, R. A.: *op. cit.*, 1997.

³⁸ Camarero, G.; las Heras, B. de y Cruz, V. de (eds.): *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Madrid, Ediciones JC, 2008, p. 79.

evocan un hecho histórico, pero poniendo énfasis en el relato dramático y en la espectacularidad, sin intención de convertirse en un texto sobre la historia. Y las terceras, como *El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925), son aquellas en las que el director tiene una clara voluntad de dar su propia visión sobre los hechos históricos.³⁹

En cuanto a la clasificación que plantea Robert A. Rosenstone aparecen tres categorías para el *cine histórico*, aunque mejor dicho serían tres funciones: cine como drama, cine como documento y cine como experimentación. En primer lugar, el cine como drama es aquel que sitúa la acción simplemente en el pasado, como podrían ser los casos de *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982), *El último emperador* (Bernardo Bertolucci, 1987) o *JFK* (Oliver Stone, 1991). En segundo lugar, el cine como documento vendría a equivaler a las películas documentales que emplean un narrador en combinación con otros recursos como las fotografías, las imágenes de archivo o la prensa. Y en tercer lugar, el cine como experimentación se refiere a aquellas películas que se alejan de los estándares de las películas convencionales para tratar cinematográficamente el pasado.⁴⁰ Pero ¿en qué se diferencian los filmes tradicionales de los experimentales a la hora de representar la historia? Según Rosenstone son seis puntos los que separaban a ambos tipos.

Primero, las películas tradicionales explican el pasado como una narración con un inicio, un desarrollo y un desenlace, de lo que se desprende que la historia se articula en función del progreso. Por ejemplo, cuando se trata el tema del Holocausto en cintas como *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), la conclusión es que la humanidad lo supera y, por tanto, mejora, progresa. Mientras que películas experimentales como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) entienden que el progreso, vinculado a ideas como modernización, racionalidad o eficiencia, es lo que propició el Holocausto. De esta manera, se revierten los esquemas sobre la representación del pasado en la pantalla.⁴¹

³⁹ Ferro, M.: *op. cit.*, 1980.

⁴⁰ Rosenstone, R. A.: *op. cit.*, 1997.

⁴¹ *Ibidem.*

Segundo, el cine convencional personifica la historia con el fin de identificar los conflictos individuales de los personajes con los procesos históricos que se viven en la pantalla. De esta manera, se trata de dar una solución personal a los problemas sociales presentados en la película. Por ejemplo, en la película *Esta tierra es mía* (Jean Renoir, 1943) el discurso pronunciado por el profesor que interpreta Charles Laughton es un grito por la libertad del pueblo francés ante la ocupación nazi. En cambio, el cine experimental se aleja de los relatos individuales, como podemos ver en el film *Octubre* (Sergei M. Eisenstein, 1928), en el que el protagonismo recae en la masa.⁴²



De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro imágenes de las películas *El regreso de Martin Guerre*, *Sans soleil*, *El pianista* y *La toma del poder por parte de Luis XIV*.

Tercero, las películas que tratan la historia al modo más tradicional representan el pasado como una realidad simple y cerrada, en la que no hay más alternativa que la que se presenta en la pantalla, como sucede en *El regreso de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982). En este film se insinúan otras interpretaciones sobre los hechos, pero nunca se ponen de manifiesto. No pasa lo mismo en películas experimentales, como *Far from Poland* (Jill Godmilow, 1984), en la que se presentan diferentes puntos de vista sobre la historia del sindicato Solidaridad. En otros casos, los directores prescinden

⁴² *Ibidem*.

de cualquier tipo de estructura narrativa, como ocurre con *Sans soleil* (Chris Marker, 1983).⁴³

Cuarto, el cine más convencional dramatiza la historia a través de actores o de testigos de los acontecimientos, con cuyos testimonios somos capaces de emocionarnos. Gracias a la identificación que los espectadores sienten con las imágenes y los protagonistas que aparecen en la pantalla, la historia es vivida desde los propios sentimientos, a lo que también contribuye el uso de la música, como podemos observar en el film *El pianista* (Roman Polanski, 2002). A diferencia de esto, hay otras películas, que Rosenstone sitúa en el plano de lo experimental, en las que se tiende a la desdramatización, como *La toma del poder por parte de Luis XIV* (Roberto Rossellini, 1966). En ella los actores, más que interpretar, recitan.⁴⁴

Quinto, las películas que tratan la historia de manera convencional nos muestran el aspecto del pasado a través de edificios, paisajes u objetos. A partir de ellos, siempre bajo un contexto y relacionados con los personajes, podemos definir las vidas de estos, sus identidades o sus destinos. En cierta medida, el cine reacciona contra la musealización de los vestigios del pasado y los coloca en una escena, recuperando todo el significado que tenían en el pasado, como sucede en *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975). Por el contrario, en películas experimentales como *Hitler, una película de Alemania* (Hans Jürgen Syberberg, 1977) la recreación del Tercer Reich se realiza en un escenario completamente descontextualizado.⁴⁵

Y sexto, los filmes tradicionales exhiben la historia como un proceso, integrando visualmente lo que la historia escrita separa. La caracterización de personajes nos permite abarcar numerosos aspectos sobre la vida de los mismos: sociales, políticos, económicos, raciales, etcétera. Por ejemplo, el personaje de Pulcherie en *La inglesa y el duque* (Éric Rohmer, 2001), película en la que se muestran «las contradicciones

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

del pueblo llano y la burguesía»,⁴⁶ es simultáneamente mujer en la Francia revolucionaria, sirvienta de la aristocracia, jacobina, *sans-coulottes*. En cambio, los filmes experimentales, como *La patriota* (Alexander Kluge, 1979), tienden a la yuxtaposición de imágenes, a modo de *collage* posmoderno.⁴⁷



De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro fotogramas de los filmes *Barry Lyndon*, *Hitler*, *una película de Alemania*, *La inglesa y el duque* y *La patriota*.

En cuanto a las clasificaciones sobre *cine histórico* realizadas por otros historiadores, hemos de destacar las que a continuación detallamos. Natalie Z. Davis establece una división entre las películas que recrean el pasado histórico a través de personajes y hechos ficticios, y los que se basan en acontecimientos y en figuras históricas reales.⁴⁸ En cuanto a Emilio C. García Fernández, distingue entre las películas que utilizan la recreación del pasado para tratar temas universales que todavía son vigentes en el presente, las que pretenden ser un fiel reflejo de los hechos pretéritos y las que evocan el pasado a través de un testimonio que actúa de

⁴⁶ Caparrós Lera, J. M.: *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*. Madrid, Rialp, 2004, p. 91.

⁴⁷ Rosenstone, R. A.: *op. cit.*, 1997.

⁴⁸ Davis, N. Z.: «Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity», *Yale Raiew* 76, 1987, pp. 457-482.

narrador.⁴⁹ Por su parte, José Enrique Monterde diferencia entre el cine épico, el cine de época, las adaptaciones literarias, los *biopics*, el cine militante y el cine político, entre otros.⁵⁰

En cambio, las categorías establecidas por Joan del Alcàzar son para los DSV como «fuente documental imprescindible para el historiador»,⁵¹ y no para el cine histórico como hemos visto hasta ahora. En este sentido, distingue entre los DSV que sirven para analizar las sociedades en las que han sido producidos, lo que equivaldría a las películas con valor histórico según Ferro; los DSV que tratan un acontecimiento histórico y son útiles por el tratamiento cinematográfico que se hace del pasado, pero no sirven para analizar la sociedad en la que han sido creados; y los DSV que tienen un interés para el historiador en tanto relato fílmico sobre la historia y, a la vez, producto audiovisual de un tiempo concreto.⁵²

Como viene a decir el propio Joan del Alcàzar, el cine se ha incorporado a la disciplina histórica no solo como fuente para la investigación del pasado, sino también como recurso para la otra tarea que nos compete a los historiadores: la enseñanza.⁵³ De hecho, las películas, a veces utilizadas en fragmentos a modo de ejemplo y otras como un único discurso indivisible,⁵⁴ han sido uno de los recursos más utilizados dentro de la renovación de la educación,⁵⁵ sobre todo, en el campo de la historia.

⁴⁹ García Fernández, E. C.: *Cine e historia. Las imágenes de la historia reciente*. Madrid, Arco Libros, 1998.

⁵⁰ Monterde, J. E.: «Historia y cine. Notas introductorias», *Cuadernos de la Academia* 6, 1999, pp. 7-21.

⁵¹ Alcàzar, J. del: *op. cit.*, 2012, p. 646.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Los estudios que se han realizado al respecto no siempre están enfocados desde la perspectiva histórica, sino que también, como demuestra la extensa obra de Enrique Martínez-Salanova, se han hecho muchas aportaciones desde el campo de la propia pedagogía. Martínez-Salanova, E.: «Utilización del cine en las aulas. Aprender pasándolo de película», *Comunicar* 11, 1998, pp. 27-36.

⁵⁴ García, R.: «El cine como recurso didáctico», *Eikasia. Revista de Filosofía* 13, 2007, pp. 123-127.

⁵⁵ Alcàzar, J. del y Valle, J. E.: «Los historiadores ante el cine y la literatura. Dos miradas distintas hacia la historia reciente de Chile», *Revista de Historia Social y de las Mentalidades Universidad de Santiago de Chile* 9, 2005, pp. 183-212.

Actividades como el cine-fórum,⁵⁶ que permite construir grupalmente el aprendizaje del alumno,⁵⁷ son puestas en práctica cada vez con mayor frecuencia en las aulas. Dentro del campo de las ciencias sociales, el análisis audiovisual es, sin duda, otra de las actividades con mayores posibilidades dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje.⁵⁸ En definitiva, con todas estas actividades lo que se pretende es tratar de «convertir al alumno en un espectador activo».⁵⁹ Entendiendo que vivimos en un mundo plenamente audiovisual, es necesario dar espacio a la educación cinematográfica, y en el campo de la historia, utilizar el cine como recurso para trabajar temas como la memoria.⁶⁰ En tanto en cuanto el cine es un arte de la memoria, nos permite interrogarnos sobre los recuerdos individuales y sobre los imaginarios colectivos.⁶¹

Acerca de la utilización del cine en las clases de historia se ha escrito largo y tendido, como así demuestran las obras de autores como Juan Carlos Flores Auñón,⁶² José Enrique Monterde,⁶³ Javier Fernández Sebastián,⁶⁴ Joaquim Romaguera i Ramió,⁶⁵ Ángel Luis Hueso,⁶⁶ el historiador español pionero en este campo de estudio, y Josep María Caparrós Lera, responsable en la introducción del cine como fuente

⁵⁶ Su utilización, no obstante, no es nueva en el mundo educativo. González Martel, J.: *El cine en el universo de la ética: el cine-fórum*. Madrid, Anaya, 1996.

⁵⁷ Bravo, F.: «El cine-forum como recurso educativo», *Innovación y Experiencias Educativas* 27, 2010, pp. 1-11.

⁵⁸ Fuertes, C.: «Propuestas didácticas para la enseñanza de las Ciencias Sociales en la Educación Superior», *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 29(2), 2014, pp. 141-157.

⁵⁹ Gaya, A. M.: «El film de género histórico: una experiencia didáctica», *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 18, 1997, p. 113.

⁶⁰ Breu, R.: Cinescola: Cinema i memòria històrica a l'aula. En *IV Congreso Internacional de Historia y Cine (Barcelona, 3-5 de septiembre de 2014)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

⁶¹ Clarembeaux, M.: «Educación en cine: memoria y patrimonio», *Comunicar* 18(35), 2010, pp. 25-32.

⁶² Cfr. Flores Auñón, J. C.: *El cine, otro medio didáctico*. Madrid, Escuela Española, 1982.

⁶³ Cfr. Monterde, J. E.: *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona, Laia, 1986.

⁶⁴ Cfr. Fernández Sebastián, J.: *Cine e historia en el aula*. Madrid, Akal, 1989.

⁶⁵ Cfr. Romaguera, J.; Riambau, E.; Lorente, J. et al.: *El cine en la escuela. Elementos para una didáctica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1989.

⁶⁶ Cfr. Hueso, Á. L.: «Medios audiovisuales y enseñanza de la Historia», *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 18, 1997, pp. 103-108.

histórica en la universidad en 1983, cuando creó el Centro de Investigaciones Film-Història e introdujo la asignatura Historia Contemporánea y Cine dentro del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona.⁶⁷ Entre las obras de Caparrós Lera destaca una recopilación de cien películas sobre historia contemporánea con la que evidenciaba las posibilidades del cine como recurso educativo en las clases de historia.⁶⁸

En conclusión, los estudios de cine e historia no se pueden entender sin la apertura metodológica que la tercera generación de *Annales* trajo al mundo de la historiografía. Las aportaciones de los historiadores que hemos mencionado nos permiten afirmar que el cine, en tanto en cuanto es producto de un momento determinado, siempre adquiere la categoría de *histórico* y, por tanto, es susceptible de ser estudiado como fuente para el conocimiento de dicho tiempo. Asimismo, las clasificaciones sobre el término *cine histórico* realizadas por Ferro y por Rosenstone, y que aquí hemos desarrollado, son de gran utilidad para el estudio del cine como fuente para la historia, aunque en ningún caso deben suponer verdades irrenunciables, ya que, parafraseando al propio Rosenstone, hay tantos *cines históricos* como visiones de la historia.

1.2. El cine como agente de la historia.

El cine tiene la capacidad de traer los acontecimientos pretéritos al tiempo presente. Para ello utiliza imágenes con las que relata dichos hechos. La capacidad narrativa de las imágenes, no obstante, no es exclusiva del cine, pues de ellas han hecho uso la pintura y la escultura —y más recientemente la fotografía— para contar historias. Es más, dice Peter Burke que «toda imagen cuenta una historia».⁶⁹ Esto no sería posible sin

⁶⁷ Rodríguez Terceño, J.: «El cine en la realidad de las aulas», *Historia y Comunicación Social* 19, 2014, pp. 565-574.

⁶⁸ Caparrós Lera, J. M.: *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza, 1997.

⁶⁹ Burke, P.: *op. cit.*, 2001, p. 177.

antes haber sometido a la imagen a un triple acto de interpretación: una descripción pre-iconográfica, en la que se identifican *formas, objetos y hechos*; un análisis iconográfico, en sentido estricto, centrado en *imágenes, historias y alegorías*; y una interpretación iconográfica, de mayor profundidad, basada en un estudio de *lo simbólico*.⁷⁰ La interpretación que podemos hacer de las imágenes como relatos visuales corresponde, por tanto, a la iconografía.

Según apunta Román Gubern, «el mito de la reproducción gráfica del movimiento –que eso y no otra cosa es el cine– nace, en la noche remota de los tiempos, en el cerebro del hombre primitivo».⁷¹ La vocación cinematográfica, en el sentido de representar el movimiento, de las artes plásticas aparece ya en las pinturas rupestres. Esta sensación de movimiento puede producirse bien por una multiplicación de los elementos dibujados, al estilo del jabalí de ocho patas de las cuevas de Altamira, o bien por una secuenciación de escenas, como podemos observar en las pinturas murales del antiguo Egipto. Precisamente, esta técnica de la secuenciación también aparece en la Columna Trajana, en la que están representadas las victorias del emperador Trajano a través de bajorrelieves. Su objetivo es hacer perdurables en el tiempo acontecimientos que son dignos de conmemorar.⁷² Es decir, el carácter narrativo de estas imágenes secuenciadas permite utilizarlas como agentes históricos.

La función de historiar a través de imágenes no solo la observamos en obras de arte, pues también encontramos alusiones a hechos de las épocas en que se produjeron en las monedas de la antigua Roma, en las medallas de la Europa del siglo XVI o en los grabados de la Francia revolucionaria. En todos los casos, la imagen servía como relato histórico, el cual estaba limitado a un espacio concreto. En este sentido, el cine supera la problemática de «representar una secuencia dinámica en forma de escena estática».⁷³ De esta manera, es el carácter escénico y diacrónico del

⁷⁰ Panofsky, E.: *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1979.

⁷¹ Gubern, R.: *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 1993, p. 13.

⁷² Burke, P.: *op. cit.*, 2001.

⁷³ *Ibidem*, p. 181.

cine –la representación dentro de un marco espaciotemporal proviene del teatro– lo que acerca al público a la realidad tratada.

Una de las aportaciones más interesantes que realizó Marc Ferro en el campo de estudio que vincula el cine con la historia es la de considerar el medio filmico como soporte para la propia historia. En este sentido, se pregunta cuál es la mirada del cine sobre la Historia, cómo la representa y en qué se distingue de las otras formas que puede tomar el discurso histórico. Ferro pone de ejemplo la obra de Luchino Visconti (*Senso*, 1954), de Stanley Kubrick (*Senderos de gloria*, 1957), de Andréi Tarkovski (*Andréi Rublev*, 1966) y de Gillo Pontecorvo (*La batalla de Argel*, 1966) para dejar entrever que hay cineastas, aunque sin hacer la labor de historiador, que utilizan el cine «para encontrar en el pasado eventos o situaciones que les permiten servir a su causa».⁷⁴



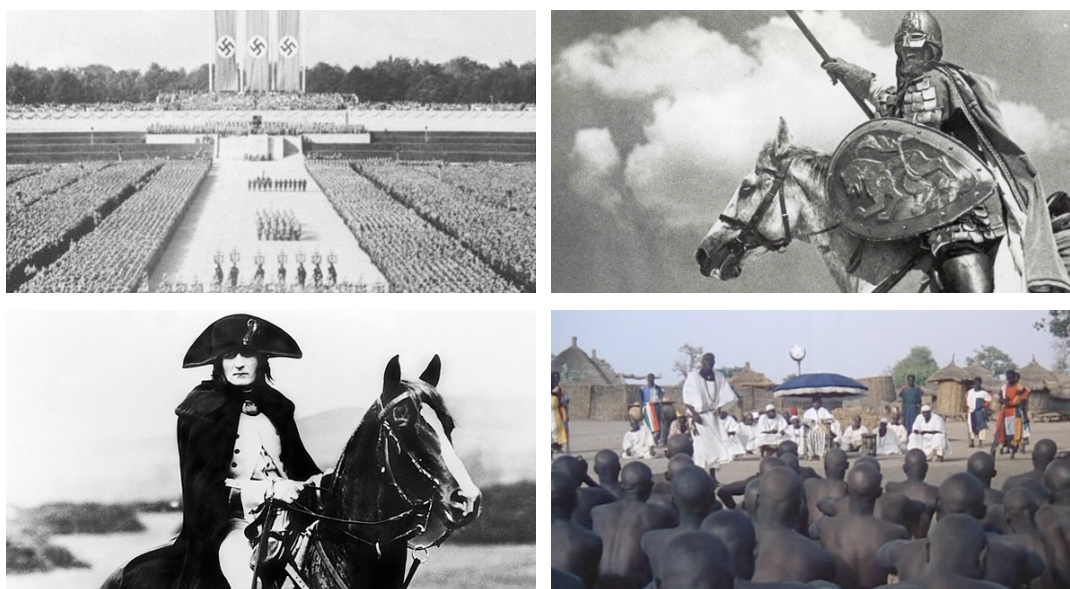
De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro fotogramas de los filmes *Senso*, *Senderos de gloria*, *Andréi Rublev* y *La batalla de Argel*.

Según Ferro, el cine puede servir para reproducir el pensamiento dominante de una sociedad, pero también para ponerlo en duda.⁷⁵ Sobre la primera aplicación encontramos tanto películas propagandísticas, al estilo

⁷⁴ Ferro, M.: «La Historia en el cine», *Istor* 20, 2005, p. 5.

⁷⁵ *Ibidem*.

de *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935) y de *Alexander Nevsky* (Sergei M. Eisenstein, 1938), como filmes que representan en pantalla la historia oficial, siendo *Napoleón* (Abel Gance, 1927), de un marcado corte nacionalista,⁷⁶ un claro ejemplo de ello. En cuanto al cine que propone un discurso sobre el pasado distinto al oficial, en cierta medida, nos da otra perspectiva sobre la historia a la que nos ofrecen los archivos históricos. Quizás sea aquí donde radique el verdadero valor del cine como agente de la historia. Un caso paradigmático en este sentido es el film *Ceddo* (Ousmane Sembene, 1977), en el que se propone una visión alternativa a la colonización de África, pero desprendiéndose de cualquier pretensión realista, que parece indisociable –aunque no sea así– del *cine histórico*.⁷⁷



De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro fotogramas de los filmes *El triunfo de la voluntad*, *Alexander Nevsky*, *Napoleón* y *Ceddo*.

Más allá de esta doble funcionalidad que tiene el cine para tratar la historia, el medio filmico también puede servir para la conservación de la memoria, como ocurre en *Shoah*. Este tipo de películas de memoria «tienen una voluntad y una determinación histórica».⁷⁸ En estos casos el relato

⁷⁶ Caparrós Lera, J. M.: *op. cit.*, 1997.

⁷⁷ Rosenstone, R. A.: *op. cit.*, 1997.

⁷⁸ Ferro, M.: *op. cit.*, 2005, p. 6.

cinematográfico se compone principalmente de testimonios. Es decir, las películas también pueden servir como contradiscurso de la historia gubernamental al dar voz a los que han sido silenciados por la versión oficial de los hechos, que es aquella que se encuentra en los archivos históricos. En contraposición a este cine de testimonios, Ferro señala que existe otro tipo de películas de memoria que se basa en imágenes de noticieros. De alguna manera, este cine responde más bien a una memoria histórica que tiende a representar el pasado mediante imágenes manipuladas con el fin de ensalzar acontecimientos en la línea del discurso oficial. Así pues, nos encontramos con un tipo de cine que construye un relato del que siempre hay que dudar, incluso aunque sea el único «capaz de intentar un relato coherente sobre [...] una fase de la historia».⁷⁹

De vuelta al realismo en las películas que retratan el pasado de la humanidad, Rosenstone señala que la tendencia del cine a representar la historia de la manera más realista posible deriva de una de las convenciones de la historia escrita. El realismo en la narración escrita de la historia proviene de la novela del siglo XIX, como así apuntaba Hayden White, cuya obra supuso un auténtico impulso para la renovación historiográfica de los años setenta.⁸⁰ De hecho, la vinculación entre el cine y la historia, y el restablecimiento de la historia narrativa –dos contribuciones al mundo de la historiografía que confluían en la Escuela de Annales– explican por qué el uso del cine para transmitir historia remite al redescubrimiento de la narración en la historia.

Aparte de la naturaleza narrativa que conecta la historia escrita con la historia filmada, sobre lo que profundizaremos más adelante, nos interesa el debate surgido en torno al soporte más adecuado para la representación del pasado: ¿El papel o el celuloide? Cuestionado de otras formas: ¿Cuál es la mejor manera de tratar la historia? ¿A través de las palabras o de las imágenes? ¿En qué debe confiar más un historiador? ¿En un libro o en una película? ¿Cómo se llega a más gente? ¿Llevándola a la biblioteca o al cine? Tenemos aquí una doble discusión. Por un lado, nos preguntamos

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Palti, E. J.: «Metahistoria de Hayden White y las aporías del giro lingüístico», *Isegoría* 13, 1996, pp. 194-203.

sobre el medio más adecuado para acercarnos a la realidad pretérita. Y por otro lado, nos cuestionamos de qué manera podemos transmitir con mayor éxito nuestra idea del pasado.

Sobre la adecuación para el tratamiento de la historia del medio escrito o del medio filmico, Ferro plantea que de la misma manera que un cineasta selecciona y monta las imágenes con las que construir un relato sobre el pasado, el historiador que plasma por escrito los hechos pretéritos también realiza una operación semejante.⁸¹ Asumimos que en ambos casos se eligen y se desechan fragmentos del pasado que no son útiles para la construcción de un relato coherente. De esta manera, tanto la historia escrita como la historia filmada renuncian a la plasmación del pasado tal y como sucedió realmente. Además, desde un punto de vista filosófico, esto también se explica por la mediación social que ambas comparten.

Si el objetivo consiste supuestamente en aprehender la realidad, o al menos una parte de esta, nos hallamos ante una meta imposible de alcanzar. A nivel escrito, existen unas prácticas metodológicas que se interponen entre el historiador y la realidad pasada a la que trata de llegar. Además, la mediación también se produce a través del propio lenguaje con el que se transmite el mensaje. Podemos decir que la historia es mediada a través del texto, tanto escrito como filmico, que llega a un receptor, el cual lo interpreta y le otorga significado. En este caso, a nivel cinematográfico, la mediación está condicionada por la presencia de una cámara. Entendemos, pues, que la narración histórica, gracias al tipo de lenguaje que utiliza,⁸² no solo transmite información, sino que también produce significado.⁸³ En este sentido, cobra especial importancia la noción de *lenguaje histórico* que Arthur C. Danto utiliza en su obra para referirse a las «sentencias con las que se pretende describir acontecimientos que han tenido lugar antes de su expresión o inscripción».⁸⁴ Asimismo, entiende que el lenguaje de la

⁸¹ Ferro, M.: *op. cit.*, 1980.

⁸² Esto no pasa, por ejemplo, con el lenguaje musical o el lenguaje matemático, llenos de información, pero incomprensible para quien no sepa su significado.

⁸³ Danto, A. C.: *Historia y narración*. Barcelona, Paidós, 1989.

⁸⁴ Danto, A. C.: *Narration and Knowledge*. New York (NY), Columbia University Press, 1985, p. 311.

narración histórica en raras ocasiones es técnico,⁸⁵ algo que nosotros consideramos clave para que la historia pueda expresarse tanto en papel como en celuloide.

Pero la mediación no solo afecta al plano individual, sino también al colectivo. Es decir, decimos que un artefacto puede mediar entre el historiador o el cineasta y la realidad que tratan, pero al mismo tiempo este historiador o cineasta se encuentran condicionados por el medio, esto es, sus actuaciones están determinadas por la sociedad en la que se insertan.⁸⁶ En definitiva, asumimos que ni la historia escrita ni la historia fílmica pueden asumir el reto de captar y plasmar la realidad tal cual. Para ello nos basamos en dos razones. La primera es que el método histórico es siempre parcial, siendo imposible el conocimiento completo del pasado.⁸⁷ Esta idea es suscrita por Danto en base a un artículo del historiador Charles Beard, quien considera que «la historia tal como fue en realidad no se conoce o es incognoscible».⁸⁸ Y la segunda consiste en que la técnica cinematográfica se basa en una ilusión óptica de la realidad. Sobre este asunto, Román Gubern dice lo siguiente: «La imagen cinematográfica [...] es producto de una ilusión óptica generada a partir del doble movimiento del análisis fotográfico de la realidad visual dinámica, descompuesta en imágenes estáticas consecutivas, y de su posterior síntesis o recomposición en la fase de proyección de tales imágenes. sobre una pantalla».⁸⁹

En cuanto a la problemática en torno la transmisión de la historia, Rosenstone, al que le preocupa la pérdida de rigor científico en el traslado de las narrativas históricas a la pantalla, parece tener una respuesta clara al respecto. Según su opinión, urge una redefinición de la historia para evitar que se estanque en los fondos de los archivos y bibliotecas. Sin duda, esta necesidad de cambio viene determinada por una crisis cultural, la misma

⁸⁵ Danto, A. C.: *op. cit.*, 1989.

⁸⁶ Cfr. Martín Barbero, J.: *De los medios a las mediaciones*. México, Editorial Gustavo Gili, 1987; y Martín Serrano, M.: *La mediación social*. Madrid, Akal, 1977.

⁸⁷ Danto, A. C.: *op. cit.*, 1989.

⁸⁸ Beard, Ch.: «That Noble Dream», *American Historical Review* 41(1), 1935, p. 83.

⁸⁹ Gubern, R.: *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 255.

que en la Antigüedad provocó un reemplazo de la cultura oral por la escrita. En este caso, la crisis afecta a la escritura, la cual está siendo cada vez más sustituida por recursos visuales.⁹⁰ En esta misma línea, Ferro afirma que «para las nuevas generaciones, las imágenes marcan más la memoria y el entendimiento que los escritos».⁹¹ Nuestra cultura audiovisual, sin duda, nos lleva más al cine que a la biblioteca. De hecho, para la gran mayoría de la población «la televisión y el cine son las únicas fuentes de información»,⁹² lo que se traduce en que pasemos mucho más tiempo delante de una pantalla que de un libro. Como dice Pierre Sorlin, «estamos en una época en la que lo esencial de la información, ya sea que concierna a la vida cotidiana o al conocimiento del universo, se comunica mediante la imagen».⁹³

Para explicar la historia en imágenes Ferro pone como ejemplo *El acorazado Potemkin*. No se trata de que el cine sea preciso en el tratamiento de la realidad pasada, pues el texto escrito tampoco lo es, sino que nos lleve a preguntarnos sobre «qué visión de la historia se puede conseguir a través del cine, por qué nos forma y nos deforma al mismo tiempo».⁹⁴ Sobre la película de Eisenstein, Ferro utiliza una crítica realizada por el historiador David J. Wenden, que observa muchos detalles falsos en el film,⁹⁵ para reclamar otra visión alejada del positivismo con el que se suele mirar el cine. Y es que las películas no pueden ceñirse exclusivamente a los hechos históricos al modo que hacen los escritos, pues acabarían siendo tremendamente aburridas y nadie iría a verlas.⁹⁶ Juega a favor del cine, entonces, la imposibilidad para representar en pantalla datos y cifras que únicamente tienen cabida en la historia escrita, pues si reducimos el saber científico a estos, estaríamos negando los avances que

⁹⁰ Rosenstone, R. A.: *op. cit.*, 1997.

⁹¹ Ferro, M.: *op. cit.*, 2005, p. 4.

⁹² Ferro, M.: «Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine», *Filmhistoria* 1(1), 1991, p. 3.

⁹³ Sorlin, P.: *op. cit.*, 2005.

⁹⁴ Ferro, M.: *op. cit.*, 1991, p. 4.

⁹⁵ Wenden, D. J.: «Battleship Potemkin. Film and Reality». En Short, K. R. M. (ed.): *Feature Films as History*. London, Croom Helm, 1981, pp. 37-61.

⁹⁶ Rosenstone, R. A.: *op. cit.*, 1997.

se han realizado en la historiografía en las últimas décadas.⁹⁷ En definitiva, el cine no se puede medir con la misma vara que la escritura, pues sería un grave error trasladar las palabras escritas, lo que estas nos dicen del pasado y, por tanto, la crítica que nosotros podemos hacer de ellas a un medio cuya fuerza reside en las imágenes.



Cuatro fotogramas del film *JFK*, entre ellas, dos en las que el fiscal interpretado por Kevin Costner trata de reconstruir el asesinato del presidente John F. Kennedy. El film mezcla imágenes ficcionales con documentales.

En esta misma línea, Rosenstone utiliza el ejemplo de la película *JFK* para afirmar que «un film no es un libro».⁹⁸ De esta manera, contrapone la historia escrita frente a la historia filmada y cuestiona la crítica a la que muchos historiadores someten al *cine histórico*, pues le aplican las mismas reglas de representación de la realidad que a los textos escritos. No son críticas erróneas, sino extemporáneas,⁹⁹ pues el film de Oliver Stone solo debe someterse a un análisis cinematográfico y no a uno literario. Las imágenes filmicas, en ningún caso, son sustitutas de los hechos pasados, ni tan siquiera pretenden reproducir como un calco dichos

⁹⁷ Alegre, S.: «Películas de ficción y relato histórico», *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 18, 1997, pp. 75-87.

⁹⁸ Rosenstone, R. A.: *op. cit.*, 1997, p. 92.

⁹⁹ Alegre, S.: *op. cit.*

acontecimientos.¹⁰⁰ Por tanto, hemos de asumir que estamos ante un relato en el que hay una inventiva por parte del director, debido principalmente a la propia estructura dramática del film y a la irremediable presencia de una cámara que condiciona nuestra visión de lo que se está tratando. No obstante, la cinta juega con la veracidad de los hechos mediante el empleo de técnicas en las que se mezclan la ficción y el documental, lo que empuja al espectador a dar por ciertas las tesis que allí se exponen.¹⁰¹ La alteración informática del documento histórico como huella del pasado, que esta película realiza a través de las técnicas de posproducción, es un auténtico desafío en la reivindicación del film histórico como captador de cierta verdad sobre el pasado.¹⁰²

En cierta medida, las películas históricas de ficción consiguen ahondar en temas históricos de un modo en que la escritura de la historia no es capaz. Estas películas «han inspirado al público a reflexionar sobre problemas del pasado y las verdades que presentan –en particular problemas que todavía son relevantes para la sociedad contemporánea– en formas que la historiografía escrita rara vez lo hace».¹⁰³ Y es que las imágenes son «más que un documento»,¹⁰⁴ pues median entre los espectadores y los hechos pretéritos que se proyectan en la pantalla. Esto es, las películas son ventanas por las que mirar al pasado: nos permite reconstruir espacios de gran relevancia para el estudio de las sociedades y su evolución, así como reflejar sentimientos y emociones, los cuales pueden aportar información sobre situaciones históricas como, por ejemplo, la angustia en momentos de crisis o la incertidumbre durante procesos revolucionarios.¹⁰⁵ De hecho, «el poder de una película consiste en que da

¹⁰⁰ Barrenetxea, I.: «Pensar la historia desde el cine», *Entelequia: Revista interdisciplinar* 16, 2013, pp. 99-108.

¹⁰¹ Rosenstone, R. A.: *op. cit.*, 1997.

¹⁰² Burgoyne, R.: «Memory, History and Digital Imagery in Contemporary Film». En Grainge, P. (ed.): *Memory and Popular Film*. Manchester, Manchester University Press, 2003, pp. 220-236.

¹⁰³ Bloch, A.: «Sobre el cine, la historia y las nuevas posibilidades de la verdad», *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 5, 1995, p. 56.

¹⁰⁴ Arreseygor, G.; Bisso, M. y Raggio, S.: «Teoría y práctica de la relación entre cine e historia», *Cuadernos del CISH* 4(5), 1999, p. 236.

¹⁰⁵ Sorlin, P.: *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona, Paidós, 1996.

al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos. Pero ese es también el peligro que conlleva este medio [...] pues dicha sensación es ilusoria».¹⁰⁶ Esta problemática viene siendo discutida prácticamente desde el inicio del cinematógrafo, cuando los espectadores del café donde se proyectaba *La llegada de un tren a la estación* (1895) de los hermanos Lumière gritaron y se echaron hacia atrás pensando que el tren se estaba acercando de verdad.¹⁰⁷ Esta anécdota evidencia que el tema de la ilusión óptica es inherente al nacimiento del cine.

A nivel teórico, el problema de la adecuación del cine para tratar la historia ha sido abordado desde diferentes ópticas. En este sentido, en un artículo publicado para *The American Historical Review* Rosenstone destaca las aportaciones de tres investigadores, cuyas ideas resumimos aquí: los historiadores Siegfried Kracauer y Richard C. Raack, y el filósofo Ian C. Jarvie.¹⁰⁸ En primer lugar, hace mención de Kracauer, del cual destaca su crítica sobre las películas históricas, las cuales son consideradas por este, en su teatralidad, como una mera imitación de la realidad que tratan.¹⁰⁹ A tal respecto, Rosenstone se cuestiona si este problema –la aprehensión y la reconstrucción de la realidad del pasado quizás sean temas más apropiados para tratarlos en un debate filosófico– no atañe también a los textos escritos. Lo cierto es que la reconstrucción del pasado, bien sea a través de un discurso escrito o de un discurso cinematográfico, se realiza siempre desde un tiempo futuro a los hechos, por lo que nunca se puede llegar a la realidad que se trata, sino tan solo reproducirla.

En segundo lugar, contrasta la opinión de Kracauer con la de Raack, quien propone que el cine es el medio más apropiado para tratar la historia. Para él, la historia escrita carece de matices, lo que la aleja de la complejidad del pasado humano, más cercano a una representación

¹⁰⁶ Burke, P.: *op. cit.*, 2001, p. 202.

¹⁰⁷ Barnouw, E.: *El documental. Historia y estilos*. Barcelona, Gedisa, 1998.

¹⁰⁸ Rosenstone, R. A.: «La historia en imágenes/ La historia en palabras», *The American Historical Review* 93(5), 1988, pp. 1173-1185.

¹⁰⁹ Kracauer, S.: *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989.

audiovisual.¹¹⁰ Rosenstone considera únicamente este punto de vista, en tanto que la idea de historia forma parte de la experiencia personal. En este sentido, conviene puntualizar que, en función del tiempo pasado que se quiera reconstruir, el cine tendrá un valor u otro. De la misma manera que tampoco es igual escribir la historia de los pueblos prerromanos de la Península Ibérica, sobre los que quedan noticias dispersas en los textos antiguos, en la epigrafía, en la numismática y en los restos arqueológicos, que la de la Guerra Civil española, sobre la que abundan las fuentes testimoniales. En el primer caso la capacidad inventiva del historiador es mucho mayor que en el segundo. Así, la utilización del cine tendría mucho más valor histórico cuando este trate un episodio del que hay material audiovisual, puesto que lo acerca más a la realidad tratada, que cuando lo haga sobre otro en el que todo queda a merced de la imaginación del realizador.

En tercer y último lugar, nos reporta el planteamiento de Jarvie, del que destaca su idea sobre la imposibilidad de explicar la historia a través de imágenes. En este caso, la argumentación se basa en que la historia no se limita a la exposición de hechos, sino que se extiende hacia otros senderos, como la argumentación de causas y consecuencias, o el debate en torno a las teorías propuestas por diferentes historiadores. Sobre esta opinión hemos de admitir que en el relato cinematográfico apenas cabe la disparidad de opiniones acerca de un tema determinado. De ser posible el debate en la pantalla, se acabaría imponiendo finalmente el criterio del director, desautorizando así una y otra fuente a través del montaje. He aquí una de las limitaciones del cine como soporte para la historia, ya que, como apunta Rosenstone, el debate es de gran importancia para que la ciencia avance.

Siguiendo con la opinión de Jarvie sobre el tratamiento de la historia a través del cine, este filósofo apunta que en las imágenes falta información, por lo que los hechos pasados únicamente se pueden expresar

¹¹⁰ Raack, R. C.: «Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians», *Journal of Contemporary History* 18, 1983, pp. 411-438.

por escrito.¹¹¹ Ciertamente es que algunas ideas que se tratan en historia, más cercanas al campo de la abstracción, son muy difíciles de plasmar en la pantalla. Sin embargo, no hemos de olvidar que las imágenes pueden contener un alto grado de información y que, en muchos casos, un simple fotograma o una única escena pueden sustituir, como señala Rosenstone, a decenas de páginas de un libro de historia. De hecho, la fuerza del cine para el estudio y la escritura de la historia se encuentra, en parte, en la incapacidad de la palabra para expresar toda la experiencia humana.¹¹² La cuestión de fondo es si la información que se transmite, tanto si es por escrito como si es a través de imágenes, resulta relevante para la ciencia histórica. Dicho con otras palabras, la raíz del debate debería situarse en el grado de aportación de nuevos conocimientos a los investigadores.

La controversia que genera la postura de Jarvie es extremadamente interesante. En el cine la palabra sobra cuando lo que se quiere expresar se puede hacer a través de una imagen. Por este motivo, muchas ideas, que perfectamente tendrían su sitio en una obra escrita, pasan a omitirse en una película histórica. No podemos olvidar que estamos ante un medio de comunicación de masas que se dirige a un público con el que tiene que conectar y, por tanto, su discurso ha de hacerse lo más perceptible posible, evitando cualquier tipo de abstracción y complejidad narrativa. He aquí otra limitación del cine para tratar la historia, ya que esta ciencia suele utilizar argumentaciones complejas, mientras que el cine tiende a alejarse de ellas, prefiriendo la sucesión de hechos, o lo que es lo mismo, la acción.

Sin embargo, a pesar de la brecha que parece separar a la historia escrita y a la historia filmica, no por ello ninguna de las dos deja de ser más –y mejor– historia que la otra. Bien es cierto que la historia escrita está impregnada de espíritu científico, mientras que la historia filmica no le debe nada a este.¹¹³ Aceptamos también que ambas modalidades se rigen por convenciones narrativas diferentes. Mientras que el texto histórico se

¹¹¹ Jarvie, I. C.: «Seeing through Movies», *Philosophy of the Social Sciences* 8, 1978, pp. 374-397.

¹¹² Deshpande, A.: «Films as Historical Sources or Alternative History», *Economic and Political Weekly* 39(40), 2004, pp. 4455-4459.

¹¹³ Bazin, A.: *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2006.

inclina por tratar los procesos históricos, el film histórico se suele dejar llevar por las historias individuales. Aunque en esto también existen excepciones. Por ejemplo, el film *Octubre* de Eisenstein pone el foco de atención en el grupo más que el individuo. Es posible que la finalidad de las películas del realizador soviético tenga más que ver con la propaganda que con una función histórica. No obstante, como dice Rosenstone, no sería exagerado pensar que la gente haya aprendido más de la Revolución Rusa viendo el film *Octubre* que acudiendo a otra fuente.¹¹⁴



La masa social como principal protagonista en el film *Octubre*.

Volviendo al tema de la cantidad de información que uno y otro medio pueden utilizar para tratar un tema, y rescatando lo que apunta Rosenstone al respecto, no podemos considerar que una obra sea más histórica que otra por el nivel de detalle que contenga. Digamos que ambos medios reflejan aspectos diferentes del pasado. Así, mientras el texto escrito no tiene una limitación espacial, lo que le permite tratar infinidad de

¹¹⁴ Rosenstone, R. A.: «*October as History*», *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 5, 2001, pp. 255-274.

datos, la película, que depende de un metraje determinado, sacrifica una cantidad de información a cambio de otro tipo que la escritura no puede registrar: sonidos, paisajes, expresión corporal, etcétera. Además, la pantalla nos acerca al pasado de una manera más inmediata que la obra escrita.¹¹⁵ Como señala Rosenstone, toda narración histórica es una construcción del pasado que realiza el historiador. De esta manera, tanto en la historia escrita como en la historia cinematográfica existe una mediación, bien sea a través del lenguaje o de las imágenes. No olvidemos que la historia es representación del pasado, no el pasado en sí mismo. En definitiva, nos hallamos ante diferentes modos de representar una realidad pretérita, por lo que los juicios de valor que emitamos al respecto deben ser acordes a cada soporte.

Como resumen podríamos decir que el cine nos permite una nueva forma de ver y de reconstruir la historia, fruto de la época en la que nos encontramos, en la que lo audiovisual tiene una gran fuerza. Hemos de estudiar el cine como lo que es, es decir, no podemos pedirle al cine la exactitud a la que nos permite llegar el texto escrito, de la misma manera que a un libro no le pedimos la dimensión histórica que hay detrás de una película. Pero, ante todo, lo que no podemos negar es la evidencia de que vivimos en un mundo que cada vez funciona más a través de otros canales distintos al medio escrito, por lo que urge una reacción por parte de la comunidad de historiadores.

1.3. Los vínculos entre el cineasta y el historiador.

El contraanálisis de la sociedad y la visión propia del pasado que muchos directores de cine nos ofrecen al tratar filmicamente la historia explican que en ocasiones sean etiquetados como *historiadores*. Por ejemplo, Marc Ferro sostiene que «la utilización de un hecho de sucesos,

¹¹⁵ Rosenstone, R. A.: *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2013b.

que no es histórico, pero que es exacto, permite hacer historia»,¹¹⁶ por lo que cineastas como Fritz Lang (*M, el vampiro de Düsseldorf*, 1931), Elia Kazan (*La ley del silencio*, 1954), Jean-Luc Godard (*Al final de la escapada*, 1960) o Woody Allen (*Annie Hall*, 1977) son considerados como *historiadores*, al posibilitarnos con sus respectivas obras comprender la sociedad en la que estas han sido creadas y, por tanto, conocer de cerca la realidad pretérita a la que nos dan acceso dichas películas.



De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro fotogramas de los filmes *M, el vampiro de Düsseldorf*, *La ley del silencio*, *Al final de la escapada* y *Annie Hall*.

Por su parte, Robert A. Rosenstone señala a Oliver Stone como caso paradigmático del *cineasta historiador*. De hecho, el propio director se ha definido en más de una ocasión como *historiador*, argumentando que «nadie realmente conoce o puede conocer el pasado»,¹¹⁷ al mismo tiempo que hacía hincapié en la diferencia entre la historia dramática que se representa en las películas y la historia académica. Es decir, todo depende del significado especial que le demos a la palabra *historia*.¹¹⁸ Lo importante del trabajo de Stone es que nos ayuda a reflexionar sobre las posibilidades

¹¹⁶ Ferro, M.: *op. cit.*, 1991, p. 11.

¹¹⁷ Rosenstone, R. A.: «Oliver Stone as Historian». En Toplin, R. (ed.): *Oliver Stone's USA*. Lawrence (KS), University of Kansas, 2000, p. 27.

¹¹⁸ *Ibidem*.

del medio filmico para tratar el pasado y sobre la aceptación del término *verdad histórica*.

Las difusas fronteras que separan la figura del cineasta de la del historiador no solo se explican por el hecho de que determinados directores de cine adquieran el rol del historiador. De hecho, aquí señalaremos ciertos vínculos relacionados precisamente con las similitudes que tienen ambos profesionales a la hora de trabajar con los hechos pretéritos y, sobre todo, en el momento de transmitir la visión que tienen del pasado. También hemos de tener en cuenta la participación que muchos historiadores han tenido en la producción de películas históricas, bien como asesores, bien como guionistas o bien, simplemente, como bustos parlantes, cuyas opiniones en calidad de expertos sirven para sostener el relato en documentales históricos.¹¹⁹



Arriba, dos imágenes del film *El nombre de la rosa*. Abajo, otras dos de *Dragon Rapide*.

Un ejemplo de historiador que ha trabajado como asesor en películas históricas es Georges Duby.¹²⁰ Él mismo afirma que lo importante en este tipo de filmes no es la fidelidad respecto a la *verdad histórica*, sino la

¹¹⁹ Cfr. Abrash, B. y Sternberg, J. (eds.): *Historians and Filmmakers: Toward Collaboration*. New York (NY), Institute for Research History, 1983.

¹²⁰ Pla, E.: «Historia en el cine, cine en la Historia», *Trípala-Trápala* 24, 2005, pp. 33-70.

intriga y la capacidad que tiene la película de captar el interés del espectador, para así darle la posibilidad de conocer una realidad pretérita a la que no se puede acceder de otra manera. Otro ejemplo es Jacques Le Goff, que participó en el rodaje de *El nombre de la rosa* (Jean Jacques Annaud, 1986),¹²¹ por no hablar del propio Marc Ferro, que incluso ha trabajado como realizador cinematográfico.¹²² Aunque muchos historiadores rechacen y sean muy críticos con la visión del pasado que transmiten las películas históricas, es bastante dilucidador que estos tres exponentes de la tercera generación de la Escuela de Annales hayan participado en proyectos cinematográficos. Tampoco nos podemos olvidar de Román Gubern, destacado historiador del cine,¹²³ que ha escrito guiones como el de la película *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986) sobre los preparativos del golpe de Estado de 1936 en España. El guion de este film fue realizado en coautoría con el propio director y contó con la asesoría del historiador Ian Gibson.

El historiador y el cineasta, por tanto, en algunas ocasiones podrían fusionarse bajo una misma figura: la del *cineasta historiador*, cuya existencia parece ser avalada tanto por Marc Ferro como por Robert A. Rosenstone. Los trabajos del historiador y del cineasta, como entidades independientes, están vinculados entre sí gracias a una serie de prácticas comunes que desarrollaremos a continuación. Dichos trabajos parten de una investigación previa, se desarrollan a través de una construcción narrativa de la realidad y desembocan en la configuración de una obra, muchas veces determinada por la subjetividad y por la ideología.

¹²¹ Orgaz, J. M.: «Historia proyectada: Relaciones entre el cine histórico y la historia medieval», *Medievalismo* 16, 2006, pp. 291-306.

¹²² Pablo, S. de: *op. cit.*

¹²³ Gubern, R.: *op. cit.*, 1993.

1.3.1. Historia narrativa y narratividad cinematográfica.

La irrupción de la escritura en la Antigüedad supuso la superación de ciertas debilidades que caracterizaban la tradición oral. Así, la oralidad se encontraba expuesta a la selección memorística y a la distorsión que el tiempo provoca sobre los recuerdos, generando confusiones e imprecisiones. Desde entonces, la labor del historiador ha estado siempre vinculada a la recreación escrita del pasado. Asumiendo que el discurso del historiador siempre se ha plasmado a través de la escritura, nos cuestionamos si es posible vencer este axioma y abrir nuevas perspectivas a otras formas de comunicar los resultados de una investigación histórica. Dicho con otras palabras, ¿puede el historiador construir su relato a partir del medio audiovisual, desprendiéndose de los anclajes que lo ligan al medio escrito desde los inicios de su actividad? Si fuera así, ¿no estaría convirtiéndose en un realizador audiovisual?

Cuando Jerzy Topolski señala las operaciones que lleva a cabo el historiador, distingue entre la investigación y la narración, siendo esta última de un carácter eminentemente comunicativo.¹²⁴ En todo momento, se da por supuesto que dicha narración se lleva a cabo por escrito. No en vano, el registro de acontecimientos se logró gracias a la aparición de la escritura. De esta manera, el pasado quedaba a salvo de la fragilidad de la memoria y, por tanto, de caer en el olvido. Fue así cómo se constituyó la historia, que en sus inicios se basaba en el relato de mitos o acontecimientos humanos de relevancia.¹²⁵ Sin embargo, al vivir actualmente en la denominada *era audiovisual*, el presupuesto de que la historia ha de ser narrada necesariamente por escrito hemos de ponerla en duda. Debemos tener en cuenta que «el historiador ha sido relevante socialmente cuando ha sabido conectar con los nuevos procedimientos

¹²⁴ Topolski, J.: *Metodología de la Historia*. Madrid, Cátedra, 1992.

¹²⁵ Moradiellos, E.: *El oficio del historiador*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1994.

discursivos»,¹²⁶ por lo que si tuvo que adaptarse al medio escrito en la Antigüedad, deberá hacer lo mismo en la actualidad con el audiovisual.

Es obvio que para poder utilizar un lenguaje se deben conocer sus reglas, así como los significados de sus unidades mínimas de expresión,¹²⁷ bien sean estas palabras o planos cinematográficos. El conocimiento, pues, de las técnicas narrativas utilizadas en cine por parte del historiador es imprescindible para una eventual puesta en práctica del discurso histórico en un formato audiovisual. De la misma manera, un realizador que quiera llevar un suceso histórico a la pantalla cuenta con un trabajo de documentación previo. Eso sí, puede que deje llevarse por los estereotipos creados en la sociedad para conectar mejor con el público.¹²⁸ No olvidemos que el cine es un medio de comunicación de masas y a ellas tiene que llegar.

Los hay también, como el documentalista Andrés di Tella, que utilizan el cine como soporte para mostrar la investigación realizada.¹²⁹ Por tanto, confirmamos que el historiador al igual que el cineasta comparten determinadas etapas metodológicas: ambos parten de una hipótesis, interpretan una documentación y exponen unos resultados. En primer lugar, existe cierto paralelismo entre el estado de la cuestión que propone un historiador en su investigación y el planteamiento inicial de un documental histórico, pues ambos van encaminados a convencer al lector o al

¹²⁶ Pantoja, A.: «La imagen como escritura. El discurso visual para la Historia», *Norba. Revista de Historia* 20, 2007, p. 197.

¹²⁷ Topolski señala la importancia de este requisito para el historiador, pues muchos de los términos que este utiliza provienen de ciencias auxiliares como la sociología o la economía. Topolski, J.: *op. cit.*

¹²⁸ Existen varias estrategias que el cine utiliza para encubrir o deformar la realidad: la heroificación de los personajes, la utilización de estereotipos para lograr una imagen consensuada sobre un hecho, la crítica al sistema vigente para tratar de cambiar los modelos sociales o la censura, la cual aparece cuando el Estado ejerce un control sobre la producción cinematográfica. Amador, P.: «El cine desde la mirada del historiador». En Camarero, G. (ed.): *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal, 2002, pp. 23-35.

¹²⁹ Soberón, F.: «“El documental es pura investigación”. Entrevista a Andrés di Tella», *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 11, 2015. En línea: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/729> [consultado el 31/10/2016].

espectador sobre lo que va a leer o a ver.¹³⁰ En segundo lugar, en ambos casos se repiten los esquemas de interpretación del pasado a partir del diálogo con las fuentes.¹³¹ Destaca, en este sentido, el uso compartido de *archivos vivos* o de testimonios de los acontecimientos, así como la consulta de bibliografía específica sobre el tema tratado. Y en tercer lugar, destaca cómo ambos configuran sus resultados finales. Así, mientras que el cineasta da forma a su discurso en la sala de postproducción, el discurso del historiador no es otra cosa que un montaje de fuentes, resultado de una investigación previa, que parte de unas hipótesis y desemboca en unas conclusiones obtenidas a partir del análisis de los documentos con los que se ha trabajado.¹³²

El interés del historiador por utilizar el cine como soporte que muestre los resultados de sus investigaciones se basa en las posibilidades que el medio audiovisual aporta a la ciencia histórica. De hecho, recordemos que algunos historiadores opinan que únicamente el film puede revivir el pasado gracias a su capacidad de imitación de la realidad pretérita.¹³³ Es la combinación de imagen y sonido, así como los movimientos de cámara que se asemejan a los de nuestros ojos, lo que crea la ilusión de realidad. Señala Roland Barthes que la imagen fílmica es una *trampa* que se parece a algo.¹³⁴ En este sentido, el discurso cinematográfico supera al escrito, ya que la pantalla transforma en aparente realidad lo que solo percibimos como huella en el papel. Como sostiene Pierre Sorlin, la fuerza de convicción de las películas reside en su capacidad para crear «una idea a veces fantásica pero muy fuerte del pasado».¹³⁵ Dicha apariencia, no obstante, es posible también porque la película en su forma narrativa puede ser decodificada por el espectador dentro de sus rangos de realidad.

¹³⁰ Montero, J.: «La historia y el cine documental. Sobre la posibilidad de presentar resultados de investigación en formato documental». En Hueso, Á. L. y Camarero, G.: *Hacer historia con imágenes*. Madrid, Síntesis, 2014, pp. 59-74.

¹³¹ Huguet, M.: «La memoria visual de la historia reciente». En Camarero, G. (ed.): *op. cit.*, 2002, pp. 8-22.

¹³² Lagny, M.: *op. cit.*

¹³³ Cfr. Raack, R. C.: *op. cit.*

¹³⁴ Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986.

¹³⁵ Sorlin, P.: *op. cit.*, 2005, p. 17.

Esto es, todo texto, bien sea filmico o escrito, es un enunciado que puede ser descifrado por unos receptores, pues «no hay enunciado sin enunciación, es decir, sin la puesta en marcha de un proceso tanto social –el contexto donde opera la comunicación– como práctico –la manera en que los elementos disponibles se estructuran en un todo–. Este proceso está siempre activo y su desarrollo define la construcción de las representaciones de determinados hechos del pasado».¹³⁶

Como decimos, uno de los múltiples vínculos que relacionan la historia y el cine tiene que ver con su carácter narrativo.¹³⁷ La principal razón de esta relación es que comparten un mismo horizonte: difundir un relato. De la misma manera que no podemos entender un historiador sin lectores, tampoco, un cineasta sin público. A partir de esta idea, abordaremos temas como el relato, la mediación, el punto de vista o la temporalidad. En primer lugar, hemos de cuestionarnos qué entendemos por narrativa y si esta ha estado siempre presente en la historia y en el cine. O dicho de otro modo, ¿en qué medida podemos relacionar la narratividad en la historia y en el cine? Nosotros valoramos de la narrativa su carácter temporal y su capacidad de ordenar elementos de manera coherente dentro de un relato que se transmite, entendida la acción de relatar como la de «dar a conocer un hecho».¹³⁸ Por lo que habría que aclarar también el término *relato*, tanto como texto escrito como texto cinematográfico.

Ahora bien, afirmar que la historia y el cine siempre han contado con un componente narrativo sería un error. No podemos olvidar que durante un tiempo, concretamente en las décadas centrales del siglo pasado, la historiografía prescindió de cualquier componente que no recordara a un

¹³⁶ Alvira, P.: «El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas», *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia* 4, 2011, p. 142.

¹³⁷ Sobre este tema han trabajado numerosos estudiosos como Anton Kaes, Barbara Abrash, Janet Sternberg, Kenneth R. M. Short, Phil Rosen, Richard C. Raack, Robert A. Rosenstone, Sumiko Higashi o Vivian Sobchack, entre otros. Nova. C.: «Narrativas históricas e cinematográficas». En Nóvoa, J.; Biscouto, S. y Feigelson, K. (coords.): *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo, Editora UNESP, 2009, pp. 133-145.

¹³⁸ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. En línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=relatar> [consultado el 15/05/2014]. No negamos, ciertamente, que pudiera pormenorizarse más la explicación del término *relato* –bien sea como texto escrito o texto cinematográfico–, pero nos tememos que sería un esfuerzo que desviaría la atención que nuestro trabajo requiere.

método puramente científico, y que en aquellos años el término *narración* era sinónimo de ficción. El auge de corrientes, como el estructuralismo o el materialismo histórico, enfocadas a exponer científicamente los resultados logrados tras la investigación previa, despojó al historiador de su función narradora para convertirlo en un analista e intérprete de datos.¹³⁹ No fue hasta los años setenta cuando se superaron estos postulados y se recuperó la narratividad de la historia, sustentada teóricamente en la obra de autores como Hayden White, Paul Ricoeur o Arthur C. Danto.

Asimismo, en sus comienzos el cine carecía de un lenguaje propio y, por tanto, de un sentido narrativo. Estas primeras obras cinematográficas, marcadas por su capacidad de registro más que por su vocación de contar historias,¹⁴⁰ estaban más cerca de la mostración que de la narración, ya que se caracterizaban por la unicidad espacial, temporal y de acción. Es decir, estas primeras películas se desarrollaban en un único plano fijo, dentro del cual transcurría un solo acontecimiento en el que el tiempo diegético coincidía con el tiempo representado.¹⁴¹ De hecho, para Noël Burch, «el lenguaje del cine no tiene nada de natural ni de eterno, tiene una historia y está producido por la historia».¹⁴² Concretamente, los inicios del lenguaje del cine se sitúan en un marco histórico, espacial y temporal concreto: el mundo occidental capitalista en el primer cuarto del siglo XX. Dicho de otra manera, la narrativa cinematográfica es construida a partir de una serie de convenciones, denominadas por el propio Burch como Modos de Representación Institucional (MRI), que confieren al texto fílmico una entidad específica.

En cuanto al relato, que al ser soporte del lenguaje es extensible tanto al texto escrito como al audiovisual,¹⁴³ nos basamos en la idea de Christian

¹³⁹ Aurell, J.: «Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente», *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 20(1), 2004, pp. 1-16.

¹⁴⁰ Aumont, J.: *Estética del cine*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

¹⁴¹ Gaudreault, A. y Jost, F.: *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995.

¹⁴² Burch, N.: *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 16-17.

¹⁴³ Barthes, R.: «Introducción al análisis estructural de los relatos». En Niccolini, S. (comp.): *El análisis estructural*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 65-101.

Metz, quien lo concibe como la unidad del discurso.¹⁴⁴ Por lo tanto, cuando nos referimos a él, aceptamos una serie de pautas que lo definen. Todo relato, por ejemplo, tiene un principio y un final. En el caso de un libro es una última página, mientras que en el de una película es un último plano. Otra marca característica es que es emitido por una instancia relatora, un narrador, para ser recibido por unos destinatarios, bien sean lectores o espectadores.¹⁴⁵ En definitiva, cuando hablamos de relato escrito o audiovisual nos referimos a una situación comunicativa, donde hay un emisor, un receptor, un mensaje, un código y un canal.

Podemos resumir diciendo que el cineasta, además de proponer su propia visión del pasado, se asemeja al historiador por compartir una metodología de trabajo y un uso de fuentes propio de la ciencia histórica, así como exponer la realidad apprehendida a través de una estructura narrativa. Ante todo, hemos de entender que la historia está para ser contada, bien sea a través de un libro o de un film, por lo que no podemos negar la intención comunicativa que debe haber detrás de la labor tanto del historiador como del cineasta.

1.3.2. Subjetividad e ideología en el relato histórico.

La recuperación de la narrativa en la historia no implicó un abandono científico por parte de los narrativistas, que continuaron pasando por todas las fases de una investigación histórica, esto es, recopilación, organización e interpretación de datos. Lo que se recuperó fue la forma de presentar los resultados. Para Hayden White, el acto de historiar parte de una concepción poética, en tanto que es individual, de narrar el pasado. Por lo tanto, el discurso que se genera está plagado de recursos literarios: desde la metáfora hasta la ironía. Estos mecanismos utilizados para dar cuenta de lo que conocemos por historia se ponen al servicio del autor para construir

¹⁴⁴ Metz, Ch.: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

¹⁴⁵ Gaudreault, A. y Jost, F.: *op. cit.*

una trama, la cual se configura a partir de una serie de hechos que, inconexos, no son entendibles para el destinatario. Únicamente el historiador, a través de su labor narrativa, es capaz de otorgarle sentido a dichos acontecimientos. De esta manera, White equipara la historia con la ficción, ya que el relato histórico, en tanto que es reconstruido por un historiador, posee un carácter eminentemente subjetivo.¹⁴⁶

La idea de historia de White nos remite a la relación narrativa que vincula la historia y el cine, en tanto en cuanto ambos son productos elaborados. Para White, la voz narrativa no es insubstancial, sino que tiene intenciones y efectos: se dirige hacia un propósito determinado, el cual se configura desde la selección de datos.¹⁴⁷ La conciencia por parte de los emisores del relato histórico, bien sea a través de un texto o de una película, de formar parte del circuito comunicativo implica una aceptación de la subjetividad del mensaje que emiten. Por lo tanto, entendemos que dentro de este marco comunicativo el relato se construye desde un punto de vista determinado. Y dentro del punto de vista narrativo el elemento temporal tiene un peso muy importante.

Comenta Paul Ricoeur que el tiempo histórico es construido por el historiador y, por tanto, es artificial, lo que afecta de lleno a la problemática de la objetividad histórica.¹⁴⁸ Para él, a pesar de las diferencias que puedan separar al relato histórico del de ficción, «ambos poseen una estructura narrativa común».¹⁴⁹ En la misma línea de Ricoeur, Arthur C. Danto señala que el historiador emite su discurso desde un tiempo posterior a los acontecimientos, es decir, posee una perspectiva temporal, lo que le puede llevar a introducir cambios sobre el pasado.¹⁵⁰ Esto también se podría aplicar, aunque con algunos matices, al cineasta. Así pues, debemos

¹⁴⁶ White, H.: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

¹⁴⁷ White, H.: *The Fiction of Narrative*. Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press, 2010.

¹⁴⁸ Ricoeur, P.: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.

¹⁴⁹ Ricoeur, P.: *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós, 1999a, p. 83.

¹⁵⁰ Danto, A. C.: *op. cit.*, 1989.

adentrarnos en la problemática de la temporalidad narrativa y del punto de vista en el discurso filmico.

No obstante, habría que aclarar que la situación del emisor del relato frente al tiempo referido no es la misma en la escritura de la historia que en la filmación de la historia. Así, mientras la historia escrita se narra como pasado, la historia filmada es una recreación del pasado como si fuera presente.¹⁵¹ Es, entonces, cuando debemos esclarecer la figura del emisor del relato, pues narrador y autor no tienen por qué identificarse. La importancia de esta aclaración radica en que la composición de toda historia se realiza a través de la voz narrativa, que parte del autor para ser decodificada e interpretada por un receptor.¹⁵² Existen pues, según Ricoeur, tres posibilidades: que el relato sea emitido por una persona, como si fuera la expresión exterior de ese yo; que el relato se produzca desde una instancia superior, en la que el narrador omnisciente puede adentrarse y conocer todos los personajes; y que el relato se limite a lo que sabe cada personaje, como si cada uno fuera emisor del relato.¹⁵³

Partiremos de la idea de que el cine es la manifestación de un «punto de vista sobre un fragmento de la realidad»,¹⁵⁴ que remite al pasado, pero que es en presente. Es decir, habría que distinguir entre lo que se percibe de la realidad y es filmado, y la imagen que se transmite, se recibe y se interpreta. Dicho con otras palabras, lo primero es la cosa filmada, en pasado, mientras que lo segundo es la recepción filmica en presente.¹⁵⁵ Aquí es cuando surge el problema de narrar el pasado en presente, al que alude Julio Montero para referirse al desajuste temporal que se produce en las narraciones cinematográficas sobre la escritura en presente de unos acontecimientos pasados. Al mismo tiempo, Montero puntualiza que el cine

¹⁵¹ Montero, J.: *op. cit.*, 2001.

¹⁵² Ricoeur, P.: *op. cit.*, 2004.

¹⁵³ Corona, P. E.: *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005.

¹⁵⁴ Olabuenaga, T.: *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*. México, Trillas, 1991, p. 43.

¹⁵⁵ Gaudreault, A. y Jost, F.: *op. cit.*

no es una representación como el teatro, sino una recreación con la que «poner en presente, hacer actual lo que se narra».¹⁵⁶

Este acoplamiento temporal, en el que lo pretérito se manifiesta en nuestro tiempo como si perteneciera a él, es lo que causa en el espectador una impresión de realidad.¹⁵⁷ Sin embargo, como señala Teresa Olabuenaga, «el cine no es la realidad, sino el fenómeno de rebote de la realidad que se apreciará como una analogía».¹⁵⁸ Es, por tanto, en este desfase temporal cuando aparece el punto de vista. Pero ¿a qué punto de vista nos referimos? Según Edward R. Branigan, tanto el autor como el narrador o los personajes, así como los propios espectadores, tienen uno, lo que marca la propia subjetividad de cada uno de los agentes.¹⁵⁹ En nuestro caso, el que nos interesa es el del autor. Por este motivo, utilizaremos el término *punto de vista*, cuya relación con la subjetividad implica una acepción psicológica e ideológica,¹⁶⁰ y no *focalización*,¹⁶¹ término que alude más a un nivel diegético del texto.

Concretamente cuando hablamos del punto de vista del autor estamos haciendo referencia a la figura que André Gaudreault denomina *meganarrador*. Bajo su responsabilidad se encuentran las dos capas narrativas de la película: una primera, ligada a la puesta en escena y al encuadre; y una segunda, relacionada con el montaje. La primera de las capas, ubicada en el plano de la mostración, afecta a la articulación de los diferentes fotogramas, la cual crea la ilusión óptica de la imagen en movimiento a una determinada velocidad: veinticuatro fotogramas por segundo. Mientras que la segunda capa se sitúa en el mismo plano de la

¹⁵⁶ Montero, J.: *op. cit.*, 2001, p. 45.

¹⁵⁷ Martín, M.: *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 2002.

¹⁵⁸ Olabuenaga, T.: *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁹ Branigan, E. R.: *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. La Haya, Mouton, 1984.

¹⁶⁰ Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S.: *op. cit.*

¹⁶¹ Este concepto es utilizado por Gérard Genette para distinguir la figura del narrador de los personajes. Es decir, la focalización hace referencia a la mirada desde la que transcurre el relato. Aunque esta teoría se aplicó al análisis estructuralista de la narrativa, tuvo una influencia muy importante dentro de los estudios sobre narrativa cinematográfica. Genette, G.: *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972.

narración.¹⁶² De hecho, consideramos el montaje como «el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico»,¹⁶³ esto es, la base principal del discurso narrativo audiovisual. De las tres propiedades que Jesús García Jiménez otorga al discurso audiovisual y que afectan a la estructura narrativa del mismo –orden, duración y frecuencia–, creemos que es la primera, condicionada por el montaje, la que articula principalmente el discurso.¹⁶⁴ En definitiva, el montaje es el vehículo transmisor del discurso filmico. De hecho, Andréi Tarkovski considera que «el montaje expresa la relación del director con su idea y a través del montaje se da forma definitiva al modo de ver el mundo que tiene el director».¹⁶⁵

Sobre el montaje es conveniente revisar la obra de Sergei Eisenstein, que lo define como «la sucesión de dos imágenes de las cuales [surge], por asociación de ambas en la imaginación del espectador, una tercera imagen no equivalente a la mera suma de las dos primeras, sino cualitativamente distinta a ellas».¹⁶⁶ En su manifiesto sobre el montaje de atracciones en 1923, contrapone el montaje de atracciones, a través del cual se trata de obtener una respuesta emocional por parte del observador, con el montaje narrativo-representativo, cuya articulación de planos se basa en una ordenación lógica y cronológica cuyo fin es el relato de una historia.¹⁶⁷

Inevitablemente, el tema del punto de vista nos remite a la subjetividad en el cine y en la historia. De hecho, la problemática en torno al acercamiento a la realidad es un debate compartido tanto por filósofos de la historia como por historiadores del cine. Superada la senda positivista de convertir la historia en una ciencia en cuyas leyes cabía únicamente la observación y la comprobación, las tendencias historiográficas del siglo XX posibilitaron la reconstrucción del pasado a partir de interpretaciones

¹⁶² Gaudreault, A. y Jost, F.: *op. cit.*

¹⁶³ Martin, M.: *op. cit.*, p. 144.

¹⁶⁴ García Jiménez, J.: *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 2003.

¹⁶⁵ Tarkovski, A.: *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp, 2002.

¹⁶⁶ Sánchez, J. A.: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Akal, 1999, p. 23.

¹⁶⁷ Xavier, I.: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

realizadas por los investigadores. En cierta medida, se enterraba la aspiración de reproducir objetivamente el pasado histórico y se aceptaba que la historia también tiene un punto de vista. Esta interpretación, de la que parece imposible escapar, también es común al cine que, aunque remite a la realidad, ciertamente la llena de subjetividad.¹⁶⁸

Según Danto, «por definición, las narraciones dejan cosas fuera».¹⁶⁹ Precisamente, la operación subjetiva de incluir y excluir elementos en un texto es lo que marca el componente ideológico de los relatos, sean estos escritos o filmicos. Lo cierto es que, debido a su objetivo de llegar a un público masivo, cuya influencia en los discursos mediáticos también es decisiva, el cine no se escapa de las medias verdades y de las manipulaciones. Esto se debe a que es un medio de comunicación «ideal para difundir unas ideas, crear opinión, extender estados de ánimo en el seno de la sociedad».¹⁷⁰ Es decir, el cine, en tanto que es un discurso, tiene un alto componente ideológico.¹⁷¹

La cuestión ideológica en el uso de imágenes ha sido una constante en el cine desde su nacimiento. Tanto los primeros documentales como las grandes producciones actuales han tenido y tienen una «clara intencionalidad de aleccionar, controlar y conducir a la opinión pública en un sentido coincidente con el discurso dominante».¹⁷² Esto es posible porque «el público tiende a considerar como verdaderas, descripciones de lugares, actitudes y modos de vida de los que no tiene conocimiento previos».¹⁷³ Además, el cine sirve para reproducir la escala de valores de una sociedad y, por tanto, para consolidar las normas por las que se rige. De esta manera, las películas muestran una tendencia hacia la conservación de las estructuras sociales a las que pertenecen los espectadores.¹⁷⁴ La lectura que se haga de un film depende del contexto social en que se

¹⁶⁸ Martínez Gil, F.: *op. cit.*

¹⁶⁹ Danto, A. C.: *op. cit.*, 1989, p. 97.

¹⁷⁰ Pelaz, J.-V.: *op. cit.*, p. 22.

¹⁷¹ Xavier, I.: *op. cit.*

¹⁷² Alcàzar, J. del: *op. cit.*, 2012, p. 650.

¹⁷³ Alegre, S.: *op. cit.*, p. 78.

¹⁷⁴ *Ibidem.*

proyete, es decir, del punto de vista del espectador, que es quien decodifica el mensaje y se identifica con él.¹⁷⁵

Gran parte del interés del historiador en el cine radica precisamente en la forma con la que un producto cultural como el cine hace aflorar elementos ideológicos que se encontraban latentes.¹⁷⁶ Con esto no nos referimos exclusivamente a películas propagandísticas, pues las imágenes no tienen por qué corresponder a las afirmaciones de los dirigentes. De hecho, a veces tienden a ridiculizarlas, lo que nos permite utilizar el cine como un contraanálisis de la sociedad.¹⁷⁷ Los cineastas, de forma consciente o inconsciente, «se hallan como toda persona al servicio de una causa, de una ideología; explícitamente o sin planteárselo».¹⁷⁸ Aun aceptando que el cine contiene un relato histórico subjetivo e ideologizado, no podemos ignorar estas vías de expresión, pues supondría «privarse del conocimiento de una parte importante de la cultura del siglo XX».¹⁷⁹ La ideología en el cine es lo que se encuentra tras la imagen. Como dice Roland Barthes, «es lo imaginario de una época, el cine de una sociedad».¹⁸⁰ Y es que, aunque en las películas prime la mirada del director, hemos de tener presente que estamos ante un trabajo realizado por un equipo de profesionales y, por tanto, un producto social, que es lo que nos posibilita entender el cine como el reflejo de una determinada cultura e ideología.¹⁸¹

Llegados a este punto, es oportuno apuntar que la historia escrita también posee una dimensión ideológica. Al tratar los hechos históricos desde su propio contexto histórico, el historiador no puede evitar que la ideología aparezca en su obra como un elemento de gran importancia. Como viene a decir Jean Chesneaux, la historia por definición se realiza a

¹⁷⁵ Amador, P.: «El cine como documento social: una propuesta de análisis», *Ayer* 24, 1996, pp. 113-145.

¹⁷⁶ Alcàzar, J. del: *op. cit.*, 2012.

¹⁷⁷ Ferro, M.: *op. cit.*, 1980.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁷⁹ Sand, S.: *op. cit.*, p. 488.

¹⁸⁰ Barthes, R.: *op. cit.*, 1986, p. 354.

¹⁸¹ Amador, P.: *op. cit.*, 1996.

través del contacto con el presente.¹⁸² Hay que tener cuenta que «mientras describe el pasado, el autor está escribiendo simultáneamente sobre su propio mundo, de manera consciente o inconsciente, implícita o explícita».¹⁸³ Es decir, es la concepción temporal de la historia lo que permite justificar una ideología en la propia escritura de la historia.¹⁸⁴ Como afirma Hayden White, «las dimensiones ideológicas de una relación histórica reflejan el elemento ético en la asunción por el historiador de una posición particular sobre el problema de la naturaleza del conocimiento histórico y las implicaciones que pueden derivarse del estudio de acontecimientos pasados para la comprensión de los hechos presentes».¹⁸⁵

Precisamente, es la obra de White una de las pocas que reconoce la ideología como elemento para el conocimiento de la historia, pues identifica la explicación por implicación ideológica como una de las tres estrategias –las otras dos explicaciones se basan en la argumentación formal y en la trama– para explicar la historia. En ella vemos una clara influencia del pensamiento de Karl Mannheim, para quien la ideológica es, en cierta medida, «una concepción ineludiblemente asociada con determinada situación histórica y social»,¹⁸⁶ y, por lo tanto, determinante de la interpretación que se haga de la historia. Según White, existen cuatro ideologías que se encuentran en toda obra historiográfica y que afloran consciente o inconscientemente para explicar las sociedades pretéritas: el liberalismo, el conservadurismo, el radicalismo y el anarquismo.

En definitiva, «la forma en que la ideología articula los hechos históricos [...] condiciona el modelo de explicación de los historiadores».¹⁸⁷ Dicho con otras palabras, la descripción y la explicación

¹⁸² Chesneaux, J.: *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la Historia y los historiadores*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1984.

¹⁸³ Salmi, H.: «Film as Historical Narrative», *Filmhistoria* 5(1), 1995, p. 51.

¹⁸⁴ Abarzúa, F.: «Ideología en la historia», *Ensayos de Filosofía* 3, 2016. En línea: http://www.ensayos-filosofia.es/archivos/articulo/ideologia-en-la-historia?_kw_id=M3wyMDE2fDE%3D&_kw_number=12 [consultado el 01/11/2016].

¹⁸⁵ White, H.: *op. cit.*, 1992, p. 32.

¹⁸⁶ Mannheim, K.: *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 110.

¹⁸⁷ Abarzúa, F.: *op. cit.*

del pasado se realiza en función de las implicaciones ideológicas de los historiadores, las cuales están inevitablemente alineadas dentro de un «tiempo estructural o coyuntural».¹⁸⁸ No obstante, hemos de reconocer la desconfianza que existe entre los historiadores en considerar la ideología como un elemento inherente a los estudios de los hechos pretéritos, ya que esta es entendida, más bien, como un obstáculo para alcanzar la pretendida objetividad a la que aspira todo científico. La ideología en la historiografía es, en estos casos, señal de manipulación de la historia, que acaba transformándose en memoria histórica.¹⁸⁹

Resumiendo, el análisis que los historiadores realizan del pasado implica un punto de vista y un posicionamiento ideológico, que están determinados por el carácter narrativo de la historia y su misma temporalidad. Es decir, entendemos que la escritura y la filmación de la historia, asumidas ambas como operaciones comunicativas, se realizan desde un contexto histórico que marca la visión que se tiene del pasado. Por eso el relato histórico se puede leer y mirar como un texto subjetivo e ideológico.

1.4. La filmación del pasado a través del cine documental.

Afirma Paul Veyne que la historia tiene un carácter fragmentario.¹⁹⁰ Es decir, que del pasado únicamente tenemos constancia de determinadas parcelas que nos reportan información, pero que están separadas por espacios vacíos de contenido. Precisamente la labor del historiador consiste en poner en relación estos fragmentos, rellenando las lagunas que parecen desconectarlos. Esta operación está determinada por la presencia o ausencia de fuentes que remiten a dicho pasado. Así, mientras más documentos se

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ Ricoeur, P.: *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

¹⁹⁰ Veyne, P.: *Cómo se escribe la Historia. Foucault revoluciona la Historia*. Madrid, Alianza, 1984.

posean al respecto, menos inventiva será dicha tarea, aunque, eso sí, más selectiva. Obviamente, no es lo mismo la reconstrucción histórica del reinado de Hammurabi, en el II milenio a. C., que la que se puede hacer del de Luis XVI o, por supuesto, de los acontecimientos que marcaron el siglo XX.

Parece evidente que cuanto más nos acerquemos al presente, más información tendremos en nuestra mano para reconstruir los hechos pasados. O dicho de otro modo, a medida que disponemos de más fuentes para tratar los acontecimientos pretéritos, menos huecos hemos de llenar para interconectarlos y construir un relato coherente. Así, no es de extrañar que en los estudios sobre el Antiguo Egipto, basado únicamente en fuentes arqueológicas, los saltos temporales sean habituales, dejando para el olvido años completos de los cuales no se tienen noticias. En cambio, para tratar temas como la dictadura de Pinochet poseemos una gran cantidad de fuentes a nuestro servicio: desde documentos oficiales guardados en archivos hasta publicaciones seriadas –diarios y revistas–, pasando por fuentes orales y documentos audiovisuales. Obviamente, no tenemos el mismo conocimiento de Chile durante la segunda mitad del siglo XX que en sus primeros años de independencia, para cuyo estudio únicamente contamos con los documentos que se guardan en el Archivo Nacional Histórico de Chile y los primeros diarios chilenos: *La Aurora de Chile* y *El Monitor Araucano*.

Pero ¿poseer un mayor número de fuentes nos aproxima más a la realidad pretérita que pretendemos comprender? En este sentido, entendemos que es la diversidad y no la cantidad de fuentes la que otorga al historiador un mejor acercamiento al pasado. Por muchos documentos oficiales que tengamos entre manos, si no poseemos testimonios de aquellos grupos sociales a los que, tradicionalmente, la historiografía ha ignorado, estaremos reconstruyendo el pasado de un modo sesgado. Eso es precisamente lo que denunciaba Veyne cuando se preguntaba qué diferencia existía entre Luis XIV y los campesinos franceses si, al fin y al cabo, todos eran figurantes de una misma escena histórica. Su respuesta es que «la historia se interesa por acontecimientos individualizados que tienen

carácter irrepetible»,¹⁹¹ con el fin de poder encontrar en ellos algo que los haga específicos.

Dice George Orwell en su obra *1984* que «el que controla el presente, controla el pasado». Creemos que esta afirmación es válida para entender cómo se ha ido escribiendo la historia, al menos hasta que las mentalidades empezaron a contar para los historiadores allá por los años setenta. Este es un momento clave en la historiografía, que comienza a reenfocar sus puntos de interés. Ya no solo interesan las élites, sino también otros colectivos. Se ha pasado del estudio de unas ideologías y de unas corrientes de pensamiento dominantes en un momento histórico específico al de unas ideas compartidas por un grupo y no impuestas por el pensamiento de determinados individuos. Lo mismo ocurre con las representaciones filmicas de la historia, ya sean estas en clave de ficción o documental, pues, aunque tienden a la glorificación individual, también se interesan por los colectivos.¹⁹²

En este sentido, la historia del presente, que utiliza *archivos vivos*, y por tanto hace uso de la memoria, ha sido fundamental para dar voz a los grupos sociales que la historiografía había dejado de lado hasta hace unas décadas. Ante esta situación, el cine no se ha mostrado ajeno, otorgándole un papel a las masas nada desdeñable.¹⁹³ Es cierto que, según Robert A. Rosenstone, la trama que se suele contar en los filmes históricos se centra en individuos heroicos que protagonizan hechos extraordinarios.¹⁹⁴ Esta heroicidad, no obstante, puede enmarcarse dentro de un entorno cotidiano, cuyo fin es conectar con el público.¹⁹⁵ Y es que no podemos negar que las películas han contribuido, en parte, a la «popularización de la historia»,¹⁹⁶ lo que nos permite, como hemos señalado anteriormente, conocer mejor el contexto histórico en que se han producido que el momento histórico al que se refieren.

¹⁹¹ *Ibidem*, pp. 46-47.

¹⁹² Rosenstone, R. A.: *op. cit.*, 1988.

¹⁹³ Sorlin, P.: *op. cit.*, 2005.

¹⁹⁴ Rosenstone, R. A.: *op. cit.*, 1997.

¹⁹⁵ Huguet, M.: *op. cit.*

¹⁹⁶ Sorlin, P.: *op. cit.*, 2005, p. 27.

Desde los inicios del cine, la historia ha sido uno de los temas predilectos que aparecen en las películas. De hecho, «el contenido histórico de los primeros filmes contribuyó a la legitimación cultural del cine y, por tanto, a su proceso de institucionalización». ¹⁹⁷ Generalmente, son idealizaciones del pasado, cuyo «eje argumental suele ser un episodio particular que transcurre en un concreto momento». ¹⁹⁸ En estos filmes, la historia es un simple escenario, sobre el que los actores interpretan una ficción. Muchos de ellos, por tanto, son concebidos como reconstituciones históricas con una clara voluntad de hacer historia. ¹⁹⁹ Por su capacidad dramática para rellenar los espacios que narrativamente la historia ha dejado vacíos, parece que la ficción es el género más adecuado para representar el pasado más lejano, aquel del que se tienen pocas fuentes y, por tanto, deja espacios a la imaginación del cineasta para su reconstrucción filmica.



Recreación del pasado a través de actores en la serie documental de la BBC *La Historia del Mundo*.

¹⁹⁷ Monterde, J. E.: «D'una desconfiança històrica», *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya* 133, 2010, p. 50.

¹⁹⁸ Pelaz, J.-V.: *op. cit.*, p. 24.

¹⁹⁹ Ferro, M.: *op. cit.*, 1980.

Nos referimos concretamente a las épocas anteriores a la aparición del cinematógrafo, de las que no existen imágenes de archivo ni testimonios orales que puedan ser utilizados por el cine documental. De hecho, al reconstruir un tiempo pasado del que no se tienen registros filmicos se pierde, en consecuencia, la función testimonial del cine. Esto deja al cine de ficción como la opción más atractiva para retratar esos tiempos pasados, sobre todo, ante el manido formato, basado en una voz omnisciente, en recreaciones dramáticas y en aportaciones de expertos, que se suele utilizar en los documentales divulgativos de historia en cadenas televisivas como Discovery Channel, History Channel, National Geographic o BBC. Nuestra falta de interés en estos se explica porque tienden hacia formas reporteriles y se obcecán en reproducir ciertos estereotipos sobre el pasado de escaso interés para el historiador.²⁰⁰

Ahora bien, si el tiempo pasado que se quiere representar filmicamente se encuentra dentro de los límites de la *era audiovisual*, el género documental se presenta como la opción más adecuada, aunque con ciertas precauciones. Al estar ante imágenes testimoniales o testigos de los acontecimientos tratados, parece que los espectadores de una película de no ficción se sitúan ante una realidad consumada e irrefutable.²⁰¹ De hecho, los primeros investigadores que comenzaron a utilizar el cine en sus trabajos académicos se centraron exclusivamente en documentales, pues «consideraban que estaban delante de la realidad, porque eran imágenes de gente real y lugares reales».²⁰² No obstante, asumimos que este tipo de cine no es reflejo directo de la realidad, ya que siempre hay una mediación e incluso pueden ser objetos de falsificación.²⁰³ Es más, «la imagen documental puede *engañar* al historiador con mucha mayor facilidad que un documento escrito».²⁰⁴ La apariencia de objetividad no nos debe confundir, pues detrás de esa supuesta realidad intacta se esconden una

²⁰⁰ Caparrós Lera, J. M.; Crusells, M. y Mablona, R.: *100 documentales para explicar Historia. De Flaherty a Michael Moore*. Madrid, Alianza, 2010.

²⁰¹ Pelaz, J.-V.: *op. cit.*

²⁰² Alegre, S.: *op. cit.*, p. 78.

²⁰³ Sadoul, G.: «Temoignages photographiques et cinématographiques». En Samaron, Ch. (dir.): *L'Histoire et ses méthodes*. Paris, Gallimard, 1961, pp. 1390-1410.

²⁰⁴ Pablo, S. de: *op. cit.*

interpretación, un montaje y, en definitiva, una manipulación. Precisamente, esta relación paradójica entre cine documental y realidad es lo que de verdad hace interesante la inclusión de este tipo de películas en las investigaciones históricas.²⁰⁵

Aunque ficción y documental sirvan por igual para el estudio y para la enseñanza de la historia,²⁰⁶ lo cierto es no se tienen en cuenta de la misma manera. Así, Edward R. Branigan considera que el espectador ve de manera diferente un film de ficción que otro de no ficción.²⁰⁷ Su posicionamiento frente a la realidad que se proyecta en la pantalla es distinta según si la película tiene la etiqueta de *documental* o no. Esto se explica por lo que Roger Odin denomina *lectura documentalizante*,²⁰⁸ que se produce porque, al crear en el público la sensación de que está ante un documento histórico que ha sido registrado en el momento de los hechos que se tratan,²⁰⁹ la película nos permite cuestionarnos acerca de la verdad que se cuenta. No obstante, hay quien pone en duda esta sensación de autenticidad que desprende el cine documental, al asegurar que la objetividad que se pretende transmitir no es más que otra forma de subjetividad. Estos escépticos derriban las diferencias que existen entre el documental y la ficción, borrando las parcelas de lo real y de lo imaginario que se supone que estaban asignadas para uno y otro género.²¹⁰

Sin perder de vista la difusión de los límites entre el documental y la ficción, sobre todo teniendo en cuenta la existencia de híbridos como el falso documental o el docudrama, no podemos negar las diferencias entre ambos géneros. Así, mientras la ficción se dirige al universo privado de los espectadores, al igual que lo hace la novela o el teatro, el documental está

²⁰⁵ Alegre, S.: *op. cit.*

²⁰⁶ Sánchez Alarcón, I.: «El cine, instrumento para el estudio y la enseñanza de la Historia», *Comunicar* 13, 1999, pp. 159-164.

²⁰⁷ Branigan, E. R.: *op. cit.*

²⁰⁸ Odin, R.: «Film documentaire, lecture documentarisante». En Lyant, J. C. y Odin, R. (comps.): *Cinéma et réalités*. Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, pp. 263-278.

²⁰⁹ Valle, I. del: *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2014.

²¹⁰ Chanan, M.: «El documental y la esfera pública en América Latina», *Secuencias. Revista de Historia de Cine* 18, 2003, pp. 22-32.

determinado «por lo antropológico, lo social y lo político, y se dirige al espectador como ciudadano, como un miembro de la comunidad, como participante putativo de la espera pública». ²¹¹ De hecho, algunos documentalistas no conciben ninguna historia individual si no hay una historia colectiva detrás. ²¹² En este sentido, debemos reconocer la labor fundamental del género de no ficción en la configuración de la memoria colectiva, pues consigue recuperar fuentes orales que han sido ignoradas tradicionalmente por la historiografía. Gracias a la tradición oral y a la memoria popular, el cineasta puede mostrar la contrahistoria de los hechos oficiales. ²¹³ Esto solo es posible si el momento histórico tratado es relativamente reciente y aquellos testigos que lo presenciaron continúan con vida para contarlo. Por lo tanto, a medida que pasa el tiempo, irremediabilmente se van descartando épocas pasadas para ser documentadas cinematográficamente a través de testimonios.

Consideramos, pues, que el cine es «un transmisor del recuerdo, además de revelador de mentalidades». ²¹⁴ Los testimonios que se recuperan gracias al medio fílmico ayudan a configurar unas ideas compartidas por el conjunto de la sociedad. De hecho, la recuperación de la memoria a través de fuentes audiovisuales está íntimamente ligada a la historia del presente. Este interés por los testimonios orales abunda en las democracias que quieren conciliar su sociedad con un pasado traumático, el cual está relacionado principalmente con guerras civiles o dictaduras, del que solo se posee una versión oficial: la del bando vencedor o la del Estado opresor. Este tipo de prácticas, por tanto, es frecuente en países latinoamericanos, fuertemente marcados por los regímenes militares de los años setenta, así como en España, donde el cine de memoria gira en torno a la Guerra Civil y a la dictadura de Franco.

²¹¹ *Ibidem*, p. 22.

²¹² Solé, A.: «Cómo hacer cine con la memoria». En Caparrós Lera, J. M.; Crusells, M. y Sánchez Barba, F. (eds.): *Memoria histórica y cine documental*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016, pp. 119-127.

²¹³ Ferro, M.: *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

²¹⁴ Paz, M. A. y Montero, J.: *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid, Editorial Complutense, 1995.

Cuando hablamos de *cine de memoria* nos referimos a aquellas películas que tratan sucesos pretéritos a partir de los testimonios de aquellos que los vivieron. Debemos, pues, enmarcar estos filmes dentro del cine retrospectivo, aquel que desde el presente revisa el encuentro del espectador con los hechos del pasado, de manera que «asienta y cristaliza ciertos aspectos de la memoria colectiva».²¹⁵ Hay que matizar que el uso de testimonios orales no es exclusivo del cine documental, pues es un recurso que también se encuentra en otros ámbitos, como el jurídico, el literario, el periodístico o el historiográfico.²¹⁶ Recordemos que la tercera generación de Annales amplió el espectro de fuentes históricas, entre las que se incluyen los testimonios orales.

La importancia de dichos testimonios no solo reside en la distancia que marcan con respecto a la historiografía tradicional, que confiaba principalmente el relato del pasado a los archivos históricos, sino en el papel que juegan en la propia reconstrucción de la historia.²¹⁷ Conviene aquí rescatar la definición que Paul Ricoeur realiza del término *testimonio*, que es considerado como «un relato autobiográficamente certificado de un acontecimiento pasado, se realice este relato en circunstancias formales o informales».²¹⁸ Nos interesan los testimonios, entonces, por «la afirmación sobre la realidad de los hechos narrados y la certificación de autenticidad de la experiencia del testigo. De esta manera ellos no llevan en sí mismos las pruebas de su veracidad, sino que deben sostenerla demostrando la importancia y significación de lo que se declara, la estabilidad de lo recordado a través del tiempo y la coherencia entre el sujeto que enuncia el testimonio y sus enunciados».²¹⁹

La validez de los testimonios, no obstante, está condicionada por la distancia que se establece con el tiempo tratado, pues cuanto más lejano sea

²¹⁵ Sánchez-Biosca, V.: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid, Cátedra, 2006, p. 14.

²¹⁶ Aprea, G. (comp.): *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2010.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Ricoeur, P.: *op. cit.*, 2000, p. 210.

²¹⁹ Aprea, G. (comp.): *op. cit.*, p. 124.

este, mayor transformación habrán sufrido los recuerdos que sustentan dichos testimonios. Esto se puede ver en el film *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), que congrega personajes históricos, como Dolores Ibárruri o José María Gil-Robles, para poner en pie la situación política de España durante la Segunda República y la Guerra Civil, de la que todos ellos fueron protagonistas. Los testimonios de algunos de estos personajes acaban evidenciando la problemática de tratar la historia basándose en la memoria, pues sus relatos a veces resultan contradictorios, están empañados o tienen lagunas difícilmente recuperables.



Cuatro fotogramas del film *La vieja memoria*. Arriba, Dolores Ibárruri; abajo, José María Gil-Robles.

Aun así, es innegable que el cine documental transmite gran sensación de veracidad cuando cuenta con fuentes orales, pues son la *memoria viva* de los acontecimientos tratados. Con el paso del tiempo estos hechos pasan a la historia, convirtiendo en históricos los testimonios sobre estos. Pero el tratamiento de la historia en el cine documental no solo se realiza desde de la memoria, sino también desde la propia inmediatez de los hechos, a los cuales el tiempo acabará otorgando la etiqueta de *históricos*.

De hecho, según Vicente Sánchez-Biosca, se pueden distinguir dos tipos de documentos audiovisuales que se refieren al pasado: aquellos que tienen una indudable vocación de reconstrucción del pasado y los que son testigos de lo acontecido y, por tanto, productos inmediatos de la realidad captada.²²⁰ Las teorías del cine-ojo de Dziga Vértov (*El hombre de la cámara*, 1929) nutren la posibilidad de ver la cámara cinematográfica como un testigo de la historia. Surgían así el *cine directo*, vinculado a la escuela estadounidense, y el *cinéma vérité*, asociado a la escuela europea. Para Erik Barnouw la diferencia entre uno y otro radica en que mientras el primero renuncia a una estructura narrativa y se basa exclusivamente en lo que la cámara capta de la realidad, el segundo acepta la utilización de entrevistas y, por tanto, una mayor intervención del documentalista.²²¹

El género documental ha estado presente desde los orígenes del cine. Las dimensiones y el peso del cinematógrafo de los hermanos Lumière hacían que el invento fuera ideal para transportarse. Además, al no depender de la electricidad se podía sacar del estudio para «captar escenas en vivo».²²² Esto estuvo favorecido también por las condiciones de iluminación propias de los escenarios exteriores. Aunque la primera exhibición del cinematógrafo se hizo en Francia, los Lumière no tardaron en presentarlo por medio mundo: Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, España, Italia, Rusia, Estados Unidos, Argelia, Túnez, Egipto, Turquía, India, Indochina, Japón, México, Brasil, Argentina, Australia, etcétera. En cierta medida, el registro fílmico de la historia de estos países se produce de manera sincrónica al ritmo que los operadores de la compañía Lumière iban visitándolos.²²³

En un primer momento, los creadores del cinematógrafo rechazaron utilizar su invento para reproducir obras de teatro. Es cierto que algunas de las primeras películas de los Lumière se hicieron con el pretexto de filmar escenas inventadas –aunque siempre sin actores–, como sucede en las

²²⁰ Sánchez-Biosca, V.: *op. cit.*, 2006.

²²¹ Barnouw, E.: *op. cit.*, 1998.

²²² *Ibidem*, p. 14.

²²³ *Ibidem*.

cintas *La comida del bebé* (1895) o *El regador regado* (1895). Sin embargo, por lo general, las primeras grabaciones se centraron en sucesos «triviales, pero vívidos»,²²⁴ en los que interesa captar cómo vivía la sociedad del momento. Películas como *La salida de los obreros de la fábrica* (1895) o *La llegada de los congresistas* (1895) son buenos ejemplos de ello.



De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro fotogramas de las películas de los hermanos Lumière: *La comida del bebé*, *El regador regado*, *La salida de los obreros de la fábrica* y *La llegada de los congresistas*.

No era de extrañar que el cinematógrafo también se empleara para recoger sucesos que hoy consideramos históricos, como la guerra entre España y Estados Unidos, sobre la que se filmaron las primeras películas bélicas de la historia del cine.²²⁵ Este conflicto fue tratado cinematográficamente tanto por los españoles como por los estadounidenses, aunque estos últimos realizaron más películas, como

²²⁴ *Ibidem*, p. 16.

²²⁵ Pizarroso, A.: «Guerra, Cine e Historia. La guerra de 1898 en el cine», *Historia y Comunicación Social* 3, 1998, pp. 143-162.

observamos en la filmografía documental consultada. Por parte del bando español, destacan los filmes *Carga de la caballería española a la norteamericana en Santiago de Cuba* (1898) o *Baños de negros en La Habana* (1898). Mientras que, por parte de los estadounidenses, son remarcables los registros realizados en 1898 por Stuart Blackton y Albert Smith (*Tearing down the Spanish flag*, *The battle of Santiago Bay* y *Fighting with our boys in Cuba*), y por F. L. Donoghue (*Landing under fire*, *The battle of San Juan Hill* y *Our flag is there to stay!*).

Muy pronto las élites se entusiasmaron con el invento de los Lumière y vieron en el cinematógrafo un excelente escaparate para proyectar su imagen ante la opinión pública. En los actos oficiales no solo dejaban entrar a los camarógrafos, sino que ellos mismos se dejaban ver como el objeto principal de filmación. Esto explica que tengamos grabaciones, por ejemplo, de la coronación de Nicolás II o de la visita a Barcelona por parte de la reina regente María Cristina de Habsburgo y de su hijo Alfonso XIII.²²⁶ En el fondo, asistimos a las primeras películas propagandísticas. El registro fílmico de la realidad se acabó convirtiendo, pues, en un instrumento de poder.

Como contrapartida, el cinematógrafo también tiene la capacidad de mostrar aquello que se oculta a la sociedad y, por tanto, de remover conciencias. Por ejemplo, mientras se filmaba la coronación de Nicolás II, ocurrió un accidente que dejó decenas de muertos, tras lo cual se produjo un tumulto que fue reprimido por la policía. La cámara de Francis Doublier se encontraba allí para registrar lo ocurrido, sin embargo, él y su equipo acabaron siendo detenidos, sin que se supiera nunca más de la cámara. Al zar le interesaba el cine como medio de propaganda durante su coronación, pero no que se mostrase aquel incidente. Asimismo, las filmaciones en las colonias, que normalmente mostraban a los nativos «como seres encantadores»,²²⁷ a veces escondían escenas realmente perturbadoras, como la que aparece en una grabación realizada por un camarógrafo de la compañía Edison, *Mujeres nativas abastecen de carbón un buque y*

²²⁶ Barnouw, E.: *op. cit.*, 1998.

²²⁷ *Ibidem*, p. 27.

disputan por el dinero (1903). A pesar de algún caso aislado como este, la tendencia era mostrar a los pueblos nativos con benevolencia, para así tranquilizar a la opinión pública sobre cómo se desarrollaba el sistema colonial.²²⁸

Lo que quedaba claro era que, desde su nacimiento, el cinematógrafo se empleó para documentar la realidad y, por tanto, sirvió como registro de la historia. No obstante, esto no fue tarea fácil, ya que, como explica Boleslaw Matuszewski, la historia no siempre se encuentra donde está la cámara, que tiene más fácil registrar las consecuencias que las causas. Lo difícil es prever un acontecimiento. La captación cinematográfica de la historia requiere estar en el sitio y en el momento adecuado, eso sí, siempre y cuando las circunstancias lo posibiliten, pues, según en qué ocasiones, la cámara no es bienvenida. Cuando se logra salvar todos los obstáculos, el cine puede ser enormemente valioso como ventana por la que mirar la historia.²²⁹ Esto no quita, sin embargo, que pueda ser utilizado para crear una imagen falsa de la historia. La fuerza que tienen las imágenes, las cuales el público asocia sin ningún tipo de dudas a la realidad, permitió la reconstitución de algunos hechos que se exhibieron como verdaderos, como la reactivación del caso Dreyfus en 1898, la coronación de Eduardo VII en 1901, la erupción del Vesubio de 1906 o el terremoto de San Francisco de 1906.²³⁰

El género documental dominó los inicios del cine hasta 1907, cuando empezaron a ganar terreno las películas de ficción, lo que se explica gracias a las innovaciones realizadas en el arte del montaje.²³¹ Sin embargo, a pesar del declive y de haber sido apartado del gran público, el cine documental no desapareció. Es más, se convirtió en el marco más idóneo para el desarrollo creativo de los cineastas, que lo utilizaron para experimentar con nuevas estructuras narrativas.²³² Estas estrategias comunicativas utilizadas por el documental son de una naturaleza muy diversa y remiten

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ Matuszewski, B.: art. cit.

²³⁰ Barnouw, E.: *op. cit.*, 1998.

²³¹ *Ibidem.*

²³² Vallejo, A.: *op. cit.*, 2014.

generalmente a los modos de representación de la realidad. Sobre ellos teorizaron estudiosos como John Corner, Carl Plantinga y, sobre todo, Bill Nichols. Corner se basa en la manera en que el narrador se muestra ante el espectador: un diálogo, una entrevista o una voz en off.²³³ Plantinga propone, en cambio, una clasificación a partir de tres tipos de *voces*: la formal, la abierta y la poética.²³⁴ Por su parte, Nichols, cuyas teorías aplicaremos a nuestro estudio más adelante, identifica en principio cuatro modalidades de representación de la realidad en el documental en función de la instancia sobre la que recae la narración: la expositiva, la observacional, la interactiva y la reflexiva,²³⁵ aunque luego añadirá la performativa y la poética.²³⁶

A pesar de que algunos autores afirman que «los documentales no tienen una estructura determinada»,²³⁷ lo cierto es que existe una tendencia en el relato documental hacia la ordenación narrativa y, por tanto, cronológica, lo que contribuye a ocultar cualquier asomo de subjetividad.²³⁸ De esta manera, el trabajo sobre la temporalidad «introduce una lógica distinta a la del simple transcurso del tiempo referencial».²³⁹ Un buen ejemplo de ello es el film *Nanuk, el esquimal* (Robert J. Flaherty, 1922), obra pionera del cine documental que también utiliza mecanismos gramaticales del cine de ficción con la intención de producir un impacto emocional en el espectador ante algo real.²⁴⁰ Y es que la secuenciación temporal no es la única forma de ordenar narrativamente el relato documental. Este puede ser dispuesto también en función de las acciones que se desarrollan en él, así como de la estructura *presentación-nudo-*

²³³ Corner, J.: *The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary*. Manchester, Manchester University Press, 1996.

²³⁴ Plantinga, C. R.: *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

²³⁵ Nichols, B.: *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

²³⁶ Nichols, B.: *Introduction to Documentary*. Bloomington (IN), Indiana University Press, 2010.

²³⁷ York, I.: *Principios básicos del reportaje televisivo*. Madrid, Centro de Formación RTVE, 1991, p. 144.

²³⁸ Cobo-Durán, S.: «Estructuras narrativas en *nonfiction*», *Frame* 6, 2010, pp. 219-242.

²³⁹ Gaudreault, A. y Jost, F.: *op. cit.*, p. 43

²⁴⁰ Barnouw, E.: *op. cit.*, 1998.

desenlace más propia de la ficción, pero aplicable al documental siempre que tenga como referente lo real.²⁴¹

Como vemos, la influencia de la ficción en el documental, desde prácticamente los inicios del cine, es un asunto que no podemos dejar sin atender. Es más, la difusión de fronteras entre ambos géneros ha provocado que muchos teóricos vean la definición del cine documental como una tarea imposible.²⁴² Otros, en cambio, entienden el documental en su forma plural, por lo que no existe una única definición. No es lo mismo el documental etnográfico de Robert J. Flaherty que el documental histórico de Esfir Shub o el documental de compromiso político-social de Joris Ivens.²⁴³ Aunque el cine documental en teoría se oponga a lo imaginario –de hecho, el término *no ficción*, que aquí empleamos como sinónimo de documental, hace alusión a una negación de aquello–, lo cierto es que en la práctica emplea elementos propios de la ficción.²⁴⁴ De hecho, de la simbiosis entre ambos géneros han surgido híbridos como el falso documental o el docudrama, que antes ya señalábamos y ahora conviene desarrollar brevemente.

Por una parte, el falso documental, también llamado *mockumentary*, se caracteriza por presentar un «relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivadas por el cine documental».²⁴⁵ Este género ha sido explorado por grandes cineastas como Orson Welles (*F for fake*, 1975) y Woody Allen (*Zelig*, 1983). Recientemente en España ha sido recuperado por Jordi Évole en *Operación Palace* (2014). Lo interesante de estos filmes es que provoca que nos cuestionemos constantemente las estrategias de autenticación propias del

²⁴¹ Cobo-Durán, S.: *op. cit.*

²⁴² Cfr. Vaughan, D.: *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley (CA), University of California Press, 1999.

²⁴³ Paz, M. A. y Montero, J.: *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Barcelona, Ariel, 1999.

²⁴⁴ Dittus, R.: «El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político», *Cuadernos.info* 33, 2013, pp. 77-87.

²⁴⁵ Weinrichter, A.: *El cine de no ficción: desvíos de lo real*. Madrid, T&B Editores, 2004, p. 69.

cine documental, así como las premisas materiales de la propia historia.²⁴⁶ Mientras que, por otra parte, entendemos por docudrama aquella «combinación de documental y drama tradicionales, que recurre a representar ante la cámara hechos que han sucedido en el mundo real, interpretados por sus propios protagonistas o por actores, generalmente en los lugares donde ocurrieron dichos acontecimientos».²⁴⁷ En ellos hay una invención parcial de los hechos pretéritos que sirven como referente del relato, lo que les aleja de una representación veraz de la realidad.²⁴⁸



Arriba a la izquierda, Orson Welles en *F for fake*; a la derecha, Woody Allen en *Zelig*. Abajo, dos fotogramas de *Operación Palace*: José Luis Garcí, a la izquierda, como falso director del montaje del 23-F, y Jordi Évole, a la derecha, explicando el film a los primeros espectadores.

Dentro del género de no ficción conviene distinguir el cine documental del reportaje informativo, con el que el docudrama tiene precisamente ciertos vínculos. De hecho, algunos documentales realizados para la televisión han sido relacionados con los reportajes al compartir no

²⁴⁶ Anderson, S.: «The Past in Ruins: Postmodern Politics and the Fake History Film». En Juhasz, A. y Lerner, J. (eds.): *F Is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2006, pp. 76-88.

²⁴⁷ Hernández Corchete, S.: «Hacia una definición del documental de divulgación histórica», *Comunicación y Sociedad* 17(2), 2004, pp. 92-93.

²⁴⁸ Idrovo, S.: «El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna», *Comunicación y Sociedad* 14(2), 2001, pp. 37-70.

solo canal de transmisión, sino también un metraje, unos elementos narrativos y, sobre todo, una finalidad informativa. Aquí hemos de aclarar que si hay algo que define el documental no es su naturaleza informativa, sino su capacidad para hacer interpretar y emocionar. El objetivo del documentalista consiste, pues, en «sugerir su propia visión de la realidad sin que esta excluya otras interpretaciones».²⁴⁹ Es decir, debe crear un vínculo con el espectador para que sea él quien reflexione sobre la realidad que se presenta en la película.

Como hemos visto hasta el momento, el cine documental es un excelente medio para la difusión de conocimientos históricos, en tanto en cuanto las imágenes son «más accesibles que las palabras y su mensaje es mucho más masivo e impactante que el recibido desde otros medios».²⁵⁰ En este sentido, nos preguntamos, al igual que Julio Montero, por las posibilidades que tiene el género documental como soporte para la presentación de resultados de investigaciones académicas serias. De esta manera, se lograría el siguiente objetivo: conseguir ampliar la difusión de los saberes científicos, que normalmente acaban reduciéndose al ámbito académico, llegando a un público que ya está consumiendo relatos históricos en forma de documentales divulgativos.²⁵¹

Recopilando lo dicho anteriormente, el documental es el género cinematográfico que mejor se adapta al estudio y a la representación del pasado. Siendo conscientes de que no estamos ante una realidad innegable y de que puede llevarnos al engaño, lo cierto es que, al tomar las imágenes directamente de la realidad, nos pone en contacto con la historia de una manera que no lo hace la escritura. Vivimos una era realmente apasionante, pues estamos presenciando cómo cambia la manera de historiar.

²⁴⁹ Ricciarelli, C.: *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago, Festival Internacional de Documentales de Santiago, FIDOCS, 2010, p. 19.

²⁵⁰ Zubiaur-Carreño, F. J.: *op. cit.*, p. 210.

²⁵¹ Montero, J.: *op. cit.*, 2014.

CAPÍTULO 2

HISTORIA Y MEMORIA CHILENA EN EL CINE DOCUMENTAL

Acercarse al pasado a través de la imagen para recordar puede ser el mayor propósito que tenga el cine documental en Chile. En un país tan golpeado por la amnesia, la defensa de la memoria se ha impuesto como una de las prioridades para construir una sociedad democrática. En este sentido, la contribución del cine ha sido decisiva. La representación fílmica del pasado en Chile constituye un paradigma de los vínculos que el cine traza con la *historia* y con la *memoria*. Partiendo de una diferenciación terminológica de ambos conceptos, hemos aplicado dicha relación al cine documental chileno. Para ello, hemos propuesto un recorrido histórico en el que distinguimos entre *cine de historia* y *cine de memoria*. Esta clasificación, además, nos ha servido como punto de partida teórico para los análisis posteriores que hemos realizado de los documentales sobre la dictadura.

Con la idea de introducir al lector en dichos análisis, hemos dedicado una buena parte del presente capítulo a contextualizar las etapas con las que

hemos trabajado el cine sobre la dictadura. Nuestra intención no ha sido otra que presentar un panorama sintético sobre la situación política, económica y social en la que se encontraba el país en el momento de la producción de las diferentes películas. Esto puede darnos una idea interesante sobre el papel que juegan ciertos filmes en la construcción de un imaginario colectivo sobre el régimen pinochetista. Asimismo, el cine, en tanto en cuanto es un producto de su tiempo, nos ayuda a comprender las particularidades de cada una de las etapas que hemos establecido. No cabe duda de que el establecimiento de este marco teórico es imprescindible para realizar un estudio sobre el tratamiento cinematográfico que se ha hecho de la dictadura de Pinochet.

2.1. Hacia una aclaración conceptual de los términos *historia* y *memoria*.

La gran variedad de connotaciones que posee el término *cine histórico* nos hace plantearnos si en ciertas ocasiones el calificativo *histórico* no se estará confundiendo con el calificativo *memorístico*. Si existe un debate en torno a los términos *historia* y *memoria* en el ámbito historiográfico, creemos oportuno trasladar esta discusión al campo de la cinematografía, sobre todo, a aquellas películas que tratan los acontecimientos pretéritos. Distinguimos, pues, entre un *cine de historia* y un *cine de memoria*. El *cine de historia* puede tener una doble variante: como registro de la historia, que aporta principalmente información sobre el momento en que se ha producido, y como reconstrucción histórica, que trata de manera retrospectiva el pasado con una distancia semejante a la que lo hacen los libros de historia. Mientras que el *cine de memoria* se caracteriza por la utilización de los testimonios de aquellos que vivieron los hechos relatados.¹ En nuestra intención por discernir en qué situaciones

¹ Sánchez Noriega, J. L.: «De la película histórica al cine de la memoria». En Camarero, G.; las Heras, B. de y Cruz, V. de (eds.): *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 87-95.

prevalece lo histórico o lo memorístico dentro de los textos filmicos que rescatan el pasado, hemos de realizar previamente una distinción entre lo que entendemos por *historia* y por *memoria*.

Es preciso que empecemos desgranando el significado del concepto *historia*. Etimológicamente, si acudimos a la obra de Heródoto, el término *historia* (*istorie*) hace referencia a la investigación. Sin embargo, a este significado se le ha agregado un componente temporal y discursivo, lo que ha repercutido en la problemática del lenguaje que hoy le rodea.² Nos apoyamos también, pues, en la explicación que Jerzy Topolski hace al respecto. Desde la Antigüedad la historia se ha definido a través de dos significados: los hechos pasados (*res gestae*) y la narración de esos hechos pasados (*historia rerum gestarum*). Cuando nos referimos al primero, podemos aludir tanto a una generalización del concepto, como a una antropomorfización del mismo.³ Esta última tendencia es la que suelen adoptar las películas históricas, más proclives a narrar conflictos humanos y destacar individuos antes que procesos impersonales, más propios de la historia escrita.⁴ Pero es la *historia rerum gestarum* la que nos presenta un mayor motivo de reflexión. Acerca de este significado de la historia, Topolski diferencia una operación investigadora, previa a la narración y que reconstruye los hechos pasados, y la propia narración, que consiste en la presentación de los resultados de dicha investigación.⁵

La confusión entre *historia* y *memoria* se explica por la fascinación que siente el hombre por el pasado, por su pasado. Si bien la historia empieza donde acaba la memoria,⁶ no podemos perder de vista que la historia surge a partir de la memoria. El divorcio entre ambos conceptos es propuesto por primera vez por Pierre Nora con el objetivo de incluir la memoria dentro del campo de estudio de la historiografía. De hecho, la

² Aróstegui, J.: *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, Crítica, 1995.

³ Topolski, J.: *Metodología de la Historia*. Madrid, Cátedra, 1992.

⁴ Rosenstone, R. A.: «La historia en imágenes/ La historia en palabras», *The American Historical Review* 93(5), 1988, pp. 1173-1185.

⁵ Topolski, J.: *op. cit.*

⁶ Nora, P.: «Mémoire collective». En Le Goff, J. y Chartier, R. (dirs.): *La nouvelle histoire. Les encyclopédies du savoir moderne*. Paris, Retz, 1978, pp. 398-401.

utilización de la memoria como tema de investigación se explica porque la *historia* se emancipa de ella haciendo posible su estudio.⁷ No obstante, hacer una historia de la memoria solo es posible si esta se somete a unos «procesos de objetivación, contrastación y contextualización temporal».⁸

Lejos de ser sinónimos, los conceptos *historia* y *memoria* se pueden considerar en algunas ocasiones como antagónicos. Una diferencia la encontramos en la manera en que ambos se posicionan frente al pasado, pues mientras la historia se basa en la distancia que nos separa precisamente del pasado, para así dar cuenta de los cambios que han tenido lugar, la memoria mira al pasado de manera inmediata, haciéndolo presente.⁹ Por tanto, también son diferentes las formas que ambas tienen de operar. Por una parte, la historia es reconstrucción y representación del pasado,¹⁰ y tiende a la objetividad a partir de un ejercicio de acumulación.¹¹ Y por otra parte, la memoria fluye entre el recuerdo y el olvido, como si estuviera viva, llevando a cabo un proceso de selección de acontecimientos pasados: unos son conservados; otros, olvidados.¹² Esto es, la historia es perdurable, mientras que la memoria es efímera.

También se diferencian en el modo en que revelan el pasado. Así, los hechos pretéritos son vistos por la historia como algo relativo y que han de ponerse siempre en cuestión a la espera de nuevas teorías que corroboren o refuten los presupuestos asumidos por la comunidad científica. Sin embargo, los mismos hechos pasados, convertidos en recuerdos por la memoria, son encumbrados por esta como verdades absolutas e

⁷ Traverso, E.: «Historia y memoria. Notas sobre un debate». En Franco, M. y Levín, F. (comps.): *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 67-96.

⁸ González Calleja, E.: *Memoria e Historia. Vademécum de conceptos y debates fundamentales*. Madrid, Catarata, 2013, p. 114.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Nora, P.: «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations* 26, 1989, pp. 7-24.

¹¹ Alted, A.: «La historia del presente o la cuadratura del círculo». En Delgado, J. M. y Andrés Cabello, S. (coords.): *La Rioja, España, Europa*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2006, pp. 33-43.

¹² Todorov, T.: *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000.

incontestables, por no decir sagradas.¹³ En relación con esto, podemos decir que la historia establece un filtro, a partir del método científico, para distinguir entre aquello que acepta y aquello que rechaza, pero no así la memoria, en la que caben múltiples concepciones del pasado, algunas de las cuales pueden construirse en base a intereses alejados del marco de la ciencia. Es decir, la historia es universal y la memoria, plural.¹⁴ Así, la historia, en tanto en cuanto es una labor intelectual, se fundamenta en la continuidad cronológica, con una pretensión de coherencia de la que carece la memoria.¹⁵

No obstante, no podemos disociar ambos conceptos. La relación recíproca y bidireccional que existe entre el pasado y el presente explica por qué la historia tiene como matriz la memoria. Esto no quiere decir que la memoria sea el contenido de la historia, ya que en esta operación no solo hay transcripción del pasado, sino también interpretación.¹⁶ Lo que nunca podemos hacer es equiparar o sustituir ambos conceptos, pues esto puede acarrear peligrosamente una instrumentalización y una politización del pasado. Asimismo, no podemos perder de vista que la memoria «va mudando progresivamente con el discurrir de las generaciones».¹⁷ Así pues, lo que nos queda es asumir la parcialidad de ambos términos y entender que uno se apoya en el otro: la memoria necesita la crítica histórica de la misma manera que la historia utiliza como fuente los relatos memorísticos.¹⁸ En definitiva, ambos conceptos no son incompatibles.

Antes de que la historiografía prestase verdadera atención a la memoria y tratase de diferenciarla de la historia, el término *memoria* ya había sido empleado con normalidad en los campos de la psicología, la sociología o la filosofía. Dentro del campo de la psicología, la memoria ha sido objeto de estudio desde finales del siglo XIX. Sobre ella aparecieron

¹³ González Calleja, E.: *op. cit.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Finley, M.: *Mythe, mémoire, histoire. Les usages du passé.* Paris, Flammarion, 1981.

¹⁶ González Calleja, E.: *op. cit.*

¹⁷ *Ibidem*, p. 101.

¹⁸ Joutard, P.: «Memoria e historia: ¿cómo superar el conflicto?», *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 38, 2007, pp. 115-122.

múltiples teorías, como las de William James, Endel Tulving, William F. Brewer, Elizabeth Jelin, Joël Candau o Dominick LaCapra, casi siempre vinculadas con aspectos derivados de la identidad, es decir, del mundo interior de las personas en relación con el mundo exterior.¹⁹ Nos interesa, sobre todo, las aportaciones de este último, que distingue entre una *memoria primaria*, formada a partir de las experiencias personales, y una *memoria secundaria*, resultante del trabajo realizado sobre la primera y que puede ser obra de un observador externo, como un historiador o un cineasta.²⁰

La concepción individualista y, por tanto, subjetiva del término *memoria* que se utiliza en el campo de la psicología explica por qué tardó tanto su aparición en el terreno de las ciencias sociales.²¹ Parecía, pues, que no admitía generalizaciones. No obstante, la memoria está «mediatizada por los valores culturales del grupo o grupos sociales de pertenencia».²² La idea de una *memoria colectiva* no se puede entender sin la noción previa de *conciencia colectiva* expuesta por Émile Durkheim, según la cual, la sociedad posee una serie de sentimientos y de creencias comunes. De esta manera, los sociólogos se separan de la idea de *memoria colectiva* propuesta por los psicólogos, que la entienden como una suma de las individuales.²³

Desde la sociología, las contribuciones más importantes son las de Maurice Halbwachs. El sociólogo francés sostiene que los recuerdos son colectivos porque los evocan los otros, aunque sean vivencias personales.²⁴ Es decir, es la sociedad la que construye las memorias individuales, que no son otra cosa que un reflejo de la memoria colectiva.²⁵ Asimismo, Halbwachs también diferencia entre *historia* y *memoria*, considerando

¹⁹ González Calleja, E.: *op. cit.*

²⁰ LaCapra, D.: *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

²¹ González Calleja, E.: *op. cit.*

²² *Ibidem*, p. 43.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Halbwachs, M.: *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Anthropos, 2004.

²⁵ Bastide, R.: «Mémoire collective et sociologie du bricolage», *L'année sociologique* 21, 1970, pp. 65-108.

errónea la utilización del término *memoria histórica*. Expone que ambos conceptos divergen en más de un punto. En primer lugar, la memoria tiene una continuidad no artificial, al contrario de la historia, que es segmentada en épocas, periodos y siglos. Y en segundo lugar, la memoria no excede los límites del grupo en el que es construida, es decir, no aspira a la universalidad de la historia.²⁶

Las aportaciones de Halbwachs, en parte, reaccionan contra las ideas de Henri Bergson, que trató el tema de la memoria dentro del campo de la filosofía. En su opinión, todos nosotros somos recuerdos.²⁷ Por lo tanto, la memoria se identifica con el espíritu, lo que explica que sea una «cualidad ontológica del ser humano».²⁸ Bergson, además, incorpora el concepto de *imagen*, que no es memoria ni percepción, sino un punto intermedio que no necesita de un testigo directo del hecho, de ahí que se relacione con el mito, con el pasado imaginado, tras lo cual se encuentra, por ejemplo, la construcción de los sentimientos nacionalistas. En esta misma línea, Paul Ricoeur diferencia entre *memoria* e *imaginación*, pues aunque ambas tienen como misión hacer presente aquello que está ausente, la memoria posee un carácter temporal, visible por la huella que queda en el presente, del que carece la imaginación.²⁹

La presencia de la memoria en el campo de la historiografía se remonta a los años sesenta del siglo XX. Hasta entonces, la comunidad de historiadores había ignorado la memoria como objeto de estudio. Es cierto que a Marc Bloch le habían llamado la atención los estudios de Maurice Halbwachs sobre las relaciones entre historia y memoria, pero este interés acabó difuminándose dentro de la Escuela de Annales. El verdadero impulso del estudio de la memoria como parte de la historia lo dio Pierre Nora en 1977, cuando introdujo el término en *l'École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Una de las aportaciones más interesantes de Nora es la

²⁶ Halbwachs, M.: «Memoria colectiva y memoria histórica», *Revista española de Investigaciones Sociológicas* 69, 1995, pp. 209-219.

²⁷ Bergson, H.: *Memoria y vida*. Madrid, Alianza, 1987.

²⁸ González Calleja, E.: *op. cit.*, p. 45.

²⁹ Ricoeur, P.: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Arrecifes-UAM, 1999b.

división que establece de la historia de la memoria, compuesta por tres periodos –premoderno, moderno y posmoderno–, en los que la memoria pasa de transmitirse de manera natural a estar dirigida por las élites y, finalmente, a ser fabricada por los medios de comunicación.³⁰ Estas tres etapas se identifican con el tipo de cultura dominante en cada momento. Nos referimos a la cultura oral, a la cultura escrita y a la cultura audiovisual, que están determinadas por el soporte de transmisión de la memoria.

Pierre Nora entiende que la memoria es un elemento íntimamente ligado a la historia del presente.³¹ Pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de *historia del presente* y qué relación tiene este tipo de historia con la memoria? Algunos prefieren denominarla *historia inmediata*, pues no condicionan el estudio del pasado al límite temporal de treinta años que normalmente se marca para el acceso a los archivos públicos. Nosotros, por nuestra parte, utilizamos el concepto *historia del presente* por dos motivos. En primer lugar, porque este tipo de historia, que bebe de la historia oral, tiene como fuente esencial la memoria de testigos vivos de los hechos pasados. Es, por tanto, una historia viva, pues sus protagonistas aportan información desde el presente. Y en segundo lugar, porque la historia del presente se enfrenta a acontecimientos todavía inconclusos o cuyas consecuencias siguen especialmente vigentes en la sociedad, como, por ejemplo, las estructuras sociales, económicas, políticas y culturales heredadas del régimen de Augusto Pinochet en Chile.³² Digamos, pues, que la utilización de la memoria como fuente para la historia del presente es de especial interés para los investigadores, en tanto en cuanto supone la constatación del desarrollo, en un momento determinado, de la sociedad.³³

No obstante, hay historiadores que dudan sobre el estudio de la historia del presente, pues la memoria no debe constituirse en objeto de

³⁰ Nora, P.: «General Introduction: Between Memory and History». En Kritzman, L. D. (ed.): *Realms of Memory: Rethinking the French Past I. Conflict and Division*. New York (NY), Columbia University Press, 1996, pp. 609-637.

³¹ Cuesta, J. (ed.): *Memoria e Historia*. Madrid, Marcial Pons, 1998.

³² Alted, A.: *op. cit.*, 2006.

³³ González Calleja, E.: *op. cit.*

estudio hasta pasado un lapso de tiempo que permita mirar con perspectiva los acontecimientos pretéritos.³⁴ Y es que el historiador se puede encontrar «en la encrucijada entre el imaginario social poderosamente conectado con los medios de comunicación y la acción histórica que se está produciendo».³⁵ Es decir, debe lidiar entre ser, al mismo tiempo, un protagonista social, de cuya memoria se extrae una ideología, y un profesional del relato histórico, cuya aspiración es la objetividad. En este sentido, no podemos olvidar que, como dice Josep Fontana, «el trabajo de los historiadores no tiene como objeto recuperar hechos y acontecimientos olvidados, sino construir presentes recordados que ayuden a la formación de una consciencia colectiva que corresponda a las necesidades del presente».³⁶

El objetivo de la *historia del presente* no es insertarse dentro de la división cronológica de la historia, sino «complementar la historia contemporánea con la aproximación a su propia coetaneidad».³⁷ De hecho, en vez de *historia del presente*, algunos historiadores prefieren utilizar el término *historia coetánea*.³⁸ Y es que este tipo de historia se fundamenta en diversas formas de coetaneidad: desde la supervivencia de aquellos que vivieron los hechos pasados y prestan sus testimonios hasta la existencia de una conciencia colectiva en la sociedad sobre el tema tratado.³⁹ Si tenemos en cuenta esto, el debate sobre los límites cronológicos en los que se encuentra esta *historia del presente* se vacía de sentido,⁴⁰ pues entendemos que estamos ante una historia inacabada, viva, dinámica y cambiante a medida que los supervivientes van desapareciendo y la sociedad,

³⁴ Mateos, A.: «Historia, Memoria y Tiempo Presente», *Hispania Nova* 1, 1998. En línea: <http://hispanianova.rediris.es/general/articulo/004/art004.htm> [consultado el 08/11/2016].

³⁵ González Calleja, E.: *op. cit.*, p. 113.

³⁶ Fontana, J.: «Memòria i record». En Guixé, J. e Iñesta, M. (coords.): *Polítiques públiques de la memòria*. Vic, Eumo, 2009, p. 98.

³⁷ González Calleja, E.: *op. cit.*, p. 115.

³⁸ Cfr. Aróstegui, J.: «Sociología e historiografía en el análisis del cambio social reciente», *Historia Contemporánea* 4, 1990, pp. 145-172.

³⁹ Franco, M. y Levín, F. (comps.): *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

⁴⁰ González Calleja, E.: *op. cit.*

condicionada por los medios de comunicación, va transformando su vinculación con el pasado.

Como venimos diciendo, la historia del presente está ligada a la experiencia y al recuerdo que sus protagonistas tienen de los acontecimientos pasados en los que han sido partícipes. Por tanto, este tipo de historia se conforma tomando como base la memoria, principalmente colectiva, que la distingue de esa otra memoria de los historiadores de la que habla Jacques Le Goff.⁴¹ Es decir, nos hallamos ante un tipo de historia fundamentalmente compartida y selectiva, formada a partir del recuerdo de una serie de hechos que determinan la conciencia de los individuos que forman la sociedad. Precisamente, a partir de la memoria de estos acontecimientos, que están insertos en un marco espacial y temporal concreto, se va definiendo la identidad del grupo social.⁴² Y es que «la memoria es subjetiva, pero también es social»,⁴³ ya que los recuerdos contienen elementos personales y sociales al mismo tiempo. Dicho con otras palabras, «la memoria no es solo una potencia, facultad o actividad cerebral de la persona, sino que es un fenómeno objetivable colectivamente más allá del individuo que recuerda, que se engendra en lo social y es, por tanto, un producto histórico que hay que analizar como tal».⁴⁴

A continuación expondremos los cuatro tipos de memoria que hemos considerado en nuestro estudio sobre el cine documental que retrata la dictadura de Pinochet. La clasificación la hemos hecho siguiendo los cuatro tipos de memoria propuestos por Alicia Alted, a saber: la *memoria individual*, la *memoria colectiva*, la *memoria oficial* y la *memoria histórica*. De esta manera, tratamos de enmarcar teóricamente el trabajo audiovisual realizado sobre el pasado reciente chileno. Estudiados estos tipos de memoria desde diferentes ámbitos, como son los que hemos expuesto aquí –la psicología, la sociología, la filosofía y la historia–,

⁴¹ Cfr. Le Goff, J.: *Histoire et mémoire*. Paris, Éditions Gallimard, 1988.

⁴² Alted, A.: *op. cit.*, 2006.

⁴³ González Calleja, E.: *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴ *Ibidem*.

trabajaremos ahora la memoria para dar profundidad a nuestro estudio cinematográfico.

Cuando hablamos de *memoria individual* nos referimos a aquella que ejerce un individuo, testimonio vivo del pasado reciente. A partir de sus recuerdos, podemos reconstruir la historia más cercana a nuestro tiempo. De hecho, aunque pertenece al campo de estudio de la psicología, por haber formado parte de los acontecimientos que estudiamos, es decir, por ser considerados como *archivos vivos*, los tenemos como un tipo de fuente histórica esencial. Aun así, siempre debemos guardar prudencia en la utilización de este tipo de memoria para el estudio de la historia, ya que los recuerdos pueden estar distorsionados con el paso del tiempo y no siempre responden a criterios de objetividad.⁴⁵ La representación audiovisual de este tipo de la memoria individual parece estar más ligada a los relatos autobiográficos.

A diferencia de la individual, la memoria colectiva, propia del estudio de la sociología, no solo forma parte de un individuo, sino que recoge los recuerdos comunes a todo un grupo social. Obviamente, esta memoria tiene su origen en las individuales, pero toma forma cuando es compartida por la sociedad. A su vez, la memoria individual depende de la colectiva. Retomando lo que dice Halbwachs en su obra *La mémoire collective*, no hay recuerdo sin el de los otros.⁴⁶ A esta idea Nora añade que «la memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual».⁴⁷ Esto no quiere decir que la memoria sea ajena a los individuos, sino que está determinada por la sociedad.⁴⁸

Una buena parte de los documentales realizados entre 1973 y 2014 en Chile sobre los años de la dictadura ha utilizado este tipo de memoria

⁴⁵ Alted, A.: *op. cit.*, 2006.

⁴⁶ Halbwachs, M.: *La mémoire collective*. Paris, PUF, 1950.

⁴⁷ Corradini, L.: «No hay que confundir memoria con historia, dijo Pierre Nora», *La Nación*, 15/03/2006. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora> [consultado el 03/05/2014].

⁴⁸ Sola Morales, S.: «Memoria mediática y construcción de identidades», *Tabula Rasa* 19, 2013, pp. 301-314.

para construir sus relatos. La memoria de los militantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) que lucharon clandestinamente contra Pinochet, la memoria de los fotógrafos que retrataron los abusos durante la dictadura, la memoria de los que partieron al exilio, la memoria de los familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados, así como la memoria, en general, de los chilenos que sobrevivieron al gobierno militar, en tanto que son *archivos vivos*, tienen una gran utilidad para la reconstrucción del pasado reciente de Chile. Todos los individuos que forman parte de estos grupos comparten en el presente una misma idea del pasado.

Entendemos por *memoria histórica* la apropiación de recuerdos históricos por parte de determinados grupos que reinterpretan el pasado en función de unos intereses, mayormente políticos e ideológicos. El término es propuesto por primera vez por Halbwachs, aunque él mismo lo critica alegando que en ocasiones la memoria es ahistórica e incluso antihistórica.⁴⁹ Para Halbwachs la *memoria histórica* es aquella en la que converge la historia con las memorias individuales y colectivas. En sus propias palabras, «por memoria histórica se entiende la lista de los acontecimientos cuyo recuerdo conserva la historia nacional».⁵⁰ Sin embargo, la creación de una memoria nacional resulta una tarea imposible de realizar, pues la unificación de memorias colectivas en torno a conflictos o a procesos traumáticos, como una guerra o una dictadura –así lo observamos en el caso de Chile durante los años en los que Pinochet estuvo en el poder–, siempre encontrará barreras por la fragmentación social, política y económica generada.

El término *memoria histórica* suele estar mal visto entre los historiadores, que lo asocian a una historia manipulada por motivos políticos. Y es que «la memoria histórica no designa lo vivido que recuerdan los individuos y los grupos [...], sino el movimiento por el que los conflictos e intereses del presente invaden la historia que realizan los historiadores».⁵¹ Lo cierto es que ha sido tras la Segunda Guerra Mundial

⁴⁹ González Calleja, E.: *op. cit.*

⁵⁰ Halbwachs, M.: *op. cit.*, 1995, p. 212.

⁵¹ González Calleja, E.: *op. cit.*, p. 87.

cuando los gobiernos se apoderaron del concepto *memoria histórica* para conciliar la sociedad con su pasado reciente, dando a conocer las historias, hasta el momento silenciadas, de las víctimas de los regímenes dictatoriales que les precedieron. Son los relatos de los supervivientes de las atrocidades cometidas por el Estado, como los judíos de la *shoah* o los represaliados chilenos de la dictadura de Pinochet, los que se imponen a la negación de los hechos que mantiene la historia oficial.⁵²

Sobre la noción de *memoria histórica* también han dado su opinión otros investigadores, como Ferran Sáez Mateu, que la define como «la construcción de un relato con fuertes componentes emocionales, una dimensión grupal que a menudo no coincide con la de las colectividades convencionales, y una finalidad reivindicativa que la aleja inevitablemente de la naturaleza de la historia académica».⁵³ De la misma manera, Eduardo González Calleja la considera como «la instrumentalización colectiva del pasado y de la historia, tal como se la apropian grupos sociales, partidos, iglesias, naciones o Estados».⁵⁴ Lejos de ser la memoria de los historiadores, la memoria histórica es, como señala Pierre Nora, una historia oficial, que consiste en la apropiación del pasado por parte de la élite gobernante.

Por tanto, la memoria histórica está relacionada con la memoria oficial, que es aquella utilizada por los gobiernos para imponer su verdad sobre el pasado y que, generalmente, está asociada al pensamiento único. En torno a este tema, Tzvetan Todorov construyó su ensayo *Los abusos de la memoria*, donde plantea una problemática vigente desde la Antigüedad: el control del pasado por parte de los grupos dirigentes para usarlo a su favor y así justificar su poder.⁵⁵ A través de este tipo de memoria, las instituciones oficiales del Estado hacen suyos los recuerdos de los hechos pretéritos, dando lugar a «un enfoque privilegiado sobre el pasado».⁵⁶ En

⁵² Calveiro, P.: «Testimonio y memoria en el relato histórico», *Acta Poética* 27(2), 2006, pp. 65-86.

⁵³ Sáez Mateu, F.; Àlvaro, F.-M.; Torralba, F. *et al.*: *La memòria històrica com a nova identitat*. Barcelona, Institut d'Estudis Humanístics Miquel Coll i Alentorn, 2007, p. 36.

⁵⁴ González Calleja, E.: *op. cit.*, p. 88.

⁵⁵ Todorov, T.: *op. cit.*

⁵⁶ Joutard, P.: *op. cit.*, p. 116.

ella, el testigo es el único referente del pasado, lo cual conlleva graves peligros, como el de monopolizar la verdad histórica o el de manipular el pasado para satisfacer aspiraciones políticas.

Hemos de distinguir la *memoria oficial*, que, como decimos, se impone desde las instituciones «para glorificar, mitificar u ocultar acontecimientos y mantener la identidad nacional»,⁵⁷ de la *memoria pública*, cuya finalidad consiste en que los individuos se apropien de ese pasado oficial.⁵⁸ Así, mientras la primera tiene una función legitimadora, la segunda se encuentra en constante discusión.⁵⁹ Ambas, no obstante, operan a través de la selección y de la evaluación del pasado, lo que implica una clara ideologización de este, que acaba sirviendo a un determinado fin político. González Calleja utiliza como ejemplo de lo explicado anteriormente la configuración de las historias nacionales y dice que «cuando se forjó el Estado-nación se construyeron los símbolos de un pasado común: panteones, estatuas, monumentos, fechas y símbolos patrios, además de una historia oficial transmitida por el sistema escolar, que ayudaron a consolidar el sentimiento de pertenencia de una “comunidad imaginada”». ⁶⁰

Un caso paradigmático de este tipo de memoria es el de Chile tras el golpe de Estado de 1973. En torno al bombardeo de La Moneda el 11 de septiembre de ese año se construyó una memoria oficial que sirvió para justificar la acción de los militares encabezados por Augusto Pinochet. Los mensajes que lanzó la Junta Militar tras llegar al poder –para ello fue imprescindible destruir los medios afines al gobierno de Salvador Allende o empezar a controlarlos– manipularon la realidad con el objetivo de aparentar que el golpe de Estado y la destrucción de La Moneda eran acciones legítimas, pues el fin último era salvaguardar los intereses de la patria. Precisamente, el bombardeo de La Moneda posee una enorme carga simbólica, pues el edificio representaba la democracia y, por tanto, la

⁵⁷ González Calleja, E.: *op. cit.*, p. 120.

⁵⁸ Woods, N.: *Vectors of Memory. Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Oxford, Berg, 1999.

⁵⁹ González Calleja, E.: *op. cit.*

⁶⁰ *Ibidem*, p. 121.

soberanía popular. Para los militares, por tanto, resultaba crucial establecer una memoria, es decir, ejercer una selección memorística, en la que se impusieran recuerdos y se forzara al olvido. De ahí, el interés por destruir los registros gráficos –solo se conservan seis fotografías– que se tuvieron aquel día de las personas que defendieron el palacio presidencial.⁶¹

Este episodio de la historia reciente de Chile se convirtió así en memoria oficial, que es la que permanece en el país y la que configura los recuerdos de los chilenos en torno a aquellos acontecimientos. En contra de esta memoria oficial, el cine documental se erige en el principal canalizador de la versión alternativa sobre aquel acontecimiento. Sin embargo, esta memoria alternativa no pudo ocupar un lugar en la esfera pública chilena debido a la violencia que se ejercía desde las instituciones contra aquello que no comulgase con la oficialidad. De esta manera, quedó relegada a la clandestinidad y al exilio, y únicamente fue recuperada tras la reinstauración de la democracia.

Gran parte de la filmografía de Patricio Guzmán gira en torno a la recuperación de aquellas historias silenciadas durante la dictadura. Su cine, se podría decir, es recuperador de la memoria chilena, al mismo tiempo que escribe la historia sobre su país. Nos referimos principalmente a la obra de Guzmán que mira de manera retrospectiva al pasado de Chile: *Salvador Allende* (2004), *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015). Sin duda, en estas películas se retrata una historia frontalmente confrontada con la historia oficial del régimen de Pinochet. Así pues, podríamos considerar a Guzmán no solo como un cineasta de la memoria, sino como un historiador que cuenta la historia en imágenes. ¿Es, entonces, lo mismo el *cine de historia* que el *cine de memoria*?

Al igual que la historia se construye a partir de la memoria, tal y como señala Philippe Joutard, el *cine de historia* solo se puede entender desde el *cine de memoria*.⁶² Trabajar con recuerdos hace que nos planteemos la diferencia entre *historia* y *memoria* también a nivel

⁶¹ Bianchini, M. Ch.: *Chile, memorias de la Moneda. La (re)construcción de un símbolo político*. Madrid, Ediciones UAM-IEPALA Editorial, 2012.

⁶² Joutard, P.: *op. cit.*

cinematográfico. Y es que el cine, al motivarnos a «la reflexión sobre nuestra relación con el pasado»,⁶³ se convierte en un espacio donde opera la memoria, en tanto que se configura como «una experiencia emocional individual y social».⁶⁴ Además, como medio de conservación de imágenes, sirve para la recuperación de la memoria, que en gran parte se forma a partir de estas. Por esta razón, podemos hablar de una *memoria en expansión*, pues la proliferación de las imágenes –bien sean estáticas, como la fotografía, o en movimiento, como el cine– provoca que el acceso a la memoria sea cada vez mayor.⁶⁵

Cuando hablamos de *cine de historia* nos referimos al cine que retrata los hechos pasados de un modo equivalente a como lo hacen los textos escritos. De algún modo, seguimos el criterio adoptado por Julio Montero de que no existe un género específico al que podamos denominar *cine histórico*, pues no posee unos códigos cinematográficos propios y definidos. Por lo tanto, entendemos que el concepto se puede aplicar a cualquier producción que retrate el pasado.⁶⁶ En cambio, el *cine de memoria* es aquel que mira el pasado a partir de un ejercicio de memoria, y por tanto, de naturaleza selectiva. Y es que la memoria también se ejercita a través de las imágenes, y no solo de la oralidad.⁶⁷

A modo de resumen, podemos decir que el debate entre las nociones *historia* y *memoria* ha sido tratada multidisciplinariamente y, a día de hoy, todavía está en el centro de las discusiones, al menos de las historiográficas. Por nuestra parte, esta diferenciación terminológica marca la configuración de un *cine de historia* y de un *cine de memoria*. De la

⁶³ Rosenstone, R. A.: *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997, p. 14.

⁶⁴ Barrenetxea, I.: «¡Nada de olvidar! El cine y la memoria histórica», *Quaderns de Cine* 3, 2008, p. 8.

⁶⁵ Peña, P.: «Memoria, cine y modernidad. Una propuesta crítica para aproximarse al pasado», *Polis* 8(1), 2012, pp. 115-142.

⁶⁶ Montero, J.: «Fotogramas de papel y libros de celuloide. El cine y los historiadores. Algunas consideraciones», *Historia Contemporánea* 22, 2001, pp. 29-66.

⁶⁷ Meyer, E.: «Transmisión de la conciencia histórica. Memoria y conciencia histórica», *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 24, 2000, pp. 77-94.

misma manera, las relaciones convergentes y divergentes entre ambos conceptos son aplicables a la representación fílmica del pasado.

2.2. Consideraciones sobre el documental histórico y memorístico en Chile.

La diferenciación terminológica entre *historia* y *memoria* establecida en el apartado anterior nos lleva a aplicar esta distinción al ámbito del cine y, más concretamente, al del género documental en Chile. El interés del historiador por el cine sin duda viene marcado por dos factores. El primero consiste en las posibilidades de contacto directo con los hechos. Es decir, el cine puede captar determinados acontecimientos que con el tiempo se convertirán en historia. Su proyección, además, provoca que se pueda acceder a esa realidad pretérita desde el tiempo presente. Y el segundo factor radica en la apertura de espacios de democratización del pasado, que deja de ser exclusivo de las instituciones oficiales gracias al trabajo fílmico sobre la memoria.⁶⁸

Con el registro de imágenes en movimiento se inaugura una época en la que prima lo testimonial. De esta manera, el cine se erige no solo en una prueba de historia, sino en un fragmento de la misma.⁶⁹ Por eso, en las primeras muestras cinematográficas hay reservado un espacio para lo noticioso, para aquellos acontecimientos espectaculares o de impacto.⁷⁰ El carácter testimonial del cine en Chile estuvo presente desde las primeras grabaciones. Los primeros registros, que son clave para la historia del cine chileno, corresponden a vistas de la ciudad de Santiago, desfiles militares, fiestas patrias o ceremonias religiosas. De esta manera, se demuestra que

⁶⁸ Sánchez-Biosca, V.: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid, Cátedra, 2006.

⁶⁹ Matuszewski, B.: «Una nueva fuente de la Historia: creación de un depósito de cinematografía histórica», *Le Figaro*, 18/03/1898.

⁷⁰ Vega, A.: *Itinerario del cine documental chileno: 1900-1990*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2006.

este primer cine documental chileno, que data de comienzos del siglo XX, poseía una clara vocación de registro de la realidad. Más allá de estos documentos audiovisuales pertenecientes a la época silente del cine chileno, el cine comenzó a convertirse en testimonio de la historia de Chile cuando en 1911 Julio Cheveney immortalizó los funerales del presidente Pedro Montt.⁷¹ Dividida en dos partes, la película retrata, en primer lugar, la llegada a Valparaíso de los restos del presidente chileno, que había fallecido en Alemania; y, en segundo lugar, su traslado a Santiago, así como la ceremonia fúnebre en la Catedral Metropolitana.



Cuatro imágenes de *Los funerales del presidente Pedro Montt*.

Podríamos considerar el anterior ejemplo como un acto deliberado de registro cinematográfico de la historia. En este caso, la cámara es un testigo del acontecimiento, pero que tiene como fin reconstruir el pasado a través de una narrativa fílmica. A Cheveney le había llegado la noticia de que la muerte del presidente Montt había ocurrido en el extranjero, sabía de la

⁷¹ Vega, A.: *Re-visión del cine chileno*. Santiago, Aconcagua-CENECA, 1979.

llegada de sus restos a Valparaíso y conocía los lugares donde se oficiaban los funerales. Es decir, pudo preparar el equipo de grabación para captar el acontecimiento y, posteriormente, montar los fragmentos para darle un sentido narrativo. Sin embargo, el cine también puede ser testigo accidental de la historia. Esto fue lo que pasó en 1924, cuando dos camarógrafos registraron por azar el suicidio de Luis Emilio Recabarren, líder del movimiento obrero chileno. Lamentablemente la cinta hoy día está desaparecida.⁷²

Tres de las funciones más elementales del documental, según Michael Renov, son grabar, mostrar y preservar la realidad. Esta triple funcionalidad se consolidó a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando lo real se convirtió en histórico.⁷³ En Chile, al igual que en el resto de América Latina, esta tendencia se impulsó en los años sesenta y setenta, cuando los problemas socioeconómicos y las posteriores dictaduras militares sirvieron de contexto para que el cine documental, con una clara intencionalidad política, girase en torno a una temática social.⁷⁴ Es entonces cuando el documental latinoamericano se convirtió en un texto subversivo, comprendido, pues, como «un gesto de acción y de intromisión con una realidad, entonces más que nunca interpretada como política».⁷⁵

Anteriormente, en los años cincuenta, el documental chileno había sido más un producto de encargo, oscilando entre la propaganda oficial y la publicidad empresarial. Por una parte, se rodaron documentales cuyo único objetivo era promocionar las bellezas naturales del país, así como demostrar los progresos socioeconómicos que Chile había experimentado desde la década de los años treinta. Mientras que, por otra parte, la proliferación del documental de propaganda se produjo dentro de un contexto de modernización económica en Chile, basado en el modelo de desarrollo hacia dentro. Entonces el Estado ocupaba un papel protagonista

⁷² Ossa, C.: *Historia del cine chileno*. Santiago, Quimantú, 1971.

⁷³ Renov, M.: *Theorizing Documentary*. New York (NY), Routledge, 1993.

⁷⁴ Ruffinelli, J.: «Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)». En Torreiro, C. y Cerdan, J. (eds.): *Documental y Vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005, pp. 285-347.

⁷⁵ Díaz López, M.: «Patricio Guzmán». En Paranguá, P. A. (ed.): *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 214.

en la economía y era partícipe del desarrollo productivo del país. La sustitución de las importaciones provocó la aparición de empresas públicas ligadas a sectores energéticos, como Entel o Endesa, que utilizaron el medio audiovisual para promocionar sus actividades y demostrar sus logros con el fin de aumentar su prestigio.⁷⁶

Frente a esta realidad y como reacción al cine argumental chileno, que ignoraba la realidad del momento, y a la inundación de películas norteamericanas, a finales de los años sesenta e inicios de los setenta surgieron los primeros documentales de denuncia social. El pionero en la realización de este tipo de filmes fue Sergio Bravo, que a finales de los años cincuenta fundó el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Sus filmes *La marcha del carbón* (1963) y *Las banderas del pueblo* (1964) constituyen los antecedentes del cine de testimonio político en Chile, cuyo desarrollo se produjo «al compás de la polarización y la radicalización de la situación chilena».⁷⁷ En este contexto fueron apareciendo las primeras obras cinematográficas de autores como Raúl Ruiz, Pedro Chaskel, Miguel Littín, Helvio Soto, Aldo Francia, Patricio Guzmán y Carlos Flores. Así nacía el Nuevo Cine Chileno. No obstante, hay algunos investigadores que recelan del calificativo *nuevo* y consideran que se necesita una revisión profunda del término, pues la tendencia a la observación social y al retrato de la vida cotidiana no solo aparece en el cine de los más jóvenes.⁷⁸

Jacqueline Mouesca sostiene que el Nuevo Cine Chileno está directamente relacionado con el Nuevo Cine Latinoamericano y que es producto de la situación política y cultural que vivía el país entre el fin de la década de los sesenta y el inicio de los setenta.⁷⁹ Se trata de un cine que da protagonismo a los sectores populares. Así, se transforma en una herramienta revolucionaria, ya que identifica al espectador con las

⁷⁶ Corro, P.: *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973*. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

⁷⁷ Paraguá, P. A. (ed.): *op. cit.*, p. 45.

⁷⁸ Cfr. Cavallo, A.: *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago, Uqbar Editores, 2007.

⁷⁹ Mouesca, J.: *El documental chileno*. Santiago, LOM Ediciones, 2005.

demandas de la clase obrera, haciéndole partícipe de la historia.⁸⁰ Sin duda, el gran impulsor de este movimiento fue el Festival de Viña del Mar, cuya primera edición data del año 1967. En él, según el crítico cinematográfico español Ángel Fernández Santos, el cine y la historia de América Latina confluían bajo un mismo prisma, la pasión estética y la pasión política se exhibían sobre una misma pantalla, y la búsqueda de la belleza coincidía con la búsqueda de la libertad.⁸¹ En definitiva, el cine chileno era reflejo de la historia de su país, en tanto que, al mismo tiempo que captaba aquel presente, se estaba elaborando un discurso histórico.



De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro fotogramas de los filmes *Tres tristes tigres*, *El Chacal de Nahueltoro*, *Valparaíso, mi amor* y *Voto + fusil*.

Este movimiento cinematográfico englobó tanto películas de ficción como películas documentales. Entre las cintas de ficción destacan *Tres*

⁸⁰ Flores, S.: «Sujetos en la Historia: El nuevo cine latinoamericano y la frontalidad del discurso», *Perspectivas de la Comunicación* 4(2), 2011, pp. 20-31.

⁸¹ Fernández Santos, A.: «Bonitas estampas abren un desfile de 90 películas», *El País*, 06/12/1987. En línea: http://elpais.com/diario/1987/12/06/cultura/565743610_850215.html [consultado el 14/06/2014].

tristes tigres (Raúl Ruiz, 1968), *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969) y *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969), todas ellas ambientadas en los bajos fondos de la sociedad chilena. Estas películas evidenciaban el posicionamiento ideológico de sus directores, que utilizaron el cine como medio para enfrentarse a los problemas de la nación: la pobreza y la desigualdad social, principalmente.⁸² De la misma manera, los cineastas del Nuevo Cine Chileno encontraron en la llegada al poder de Salvador Allende un nuevo pretexto para canalizar sus posturas políticas a través del discurso cinematográfico. Tal es el caso de *Voto + fusil* (Helvio Soto, 1971), film que «desdibuja los límites entre el pasado y el presente para conferir a los eventos temporales representados [...] un carácter histórico».⁸³ La cinta en cuestión aborda las contradicciones históricas de la izquierda chilena desde 1938, cuando la victoria del Frente Popular aupó al poder a Pedro Aguirre Cerda, hasta 1970, año en que Allende, representante de otro conglomerado de izquierdas, esta vez bajo el nombre de Unidad Popular, consiguió la presidencia de la República de Chile.⁸⁴

Durante el gobierno de Allende, la Unidad Popular entendió que el cine era un medio excelente para difundir sus proyectos de transformación social y económica. Así, bajo los criterios del *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular* se dio forma a un cine militante, pero con claros síntomas de servir de propaganda al gobierno. De este modo, mientras que se reclamaba el cine como un arte revolucionario, pues actuaba como agente impulsor de un cambio rápido y profundo de la situación socioeconómica del país, también se reconocía como un vehículo eficaz de «transmisión de propaganda ideológica».⁸⁵ Sin embargo, la puesta en

⁸² Vega, A.: *op. cit.*, 1979.

⁸³ Cornejo, T.: «La trilogía de la UP de Helvio Soto: escribiendo la historia con fotogramas». En Villarroel, M. (coord.): *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago, LOM Ediciones, 2012, p. 110.

⁸⁴ Bossay, C.: «Cine(s) histórico(s) chileno(s). Radiografía de las retro-visiones de un género». En Villarroel, M. (coord.): *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago, LOM Ediciones, 2012, pp. 137-147.

⁸⁵ Verdú Schumann, D. A.: «El cine y las ideologías de izquierdas». En Camarero, G. (ed.): *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal, 2002, p. 67.

práctica de un cine militante, al mismo tiempo que propagandístico, en el Chile de la Unidad Popular fue un auténtico fracaso.⁸⁶

La principal razón de lo dicho anteriormente fue que estos documentales no llegaron a las salas comerciales, controladas por la oposición. Además, el público tenía unos hábitos cinematográficos difícilmente mutables. Si a esto sumamos que a finales de los sesenta la televisión dejó a la gente en sus casas, podemos afirmar que la difusión de estos documentales militantes y propagandísticos se redujo a un sector minoritario de la población. Esto, indudablemente, contradecía una de las ideas del *Manifiesto*, que decía lo siguiente: «Un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia».⁸⁷ Asimismo, la administración y la financiación del núcleo productivo de todos estos documentales, Chile Films, fueron un desastre, marcadas por las disputas internas y por el escaso rendimiento económico.⁸⁸ En este contexto, en el que el cine político se asociaba al cine militante y propagandístico, se desarrolló la obra de Pedro Chaskel, de Patricio Guzmán y de Carlos Flores, cuyos documentales retrataban la realidad del momento.⁸⁹

En primer lugar, el cine de Chaskel se define por su *realismo conflictivo*, es decir, por su compromiso con «lo real histórico».⁹⁰ Entre sus documentales destaca *Venceremos* (1970), que codirigió con Héctor Ríos. En él se muestra la doble cara que tenía el país en los años setenta: la indignación por la situación de pobreza que vivía Chile frente al optimismo por el futuro que le deparaba al país debido a la victoria electoral de Allende. En este caso, el cine es testigo de lo que sucede en un momento y en un lugar concretos. Como dice el propio director: «Yo no elegí el tema,

⁸⁶ Mouesca, J.: *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid, Ediciones del Litoral, 1988b.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 70-72.

⁸⁸ Mouesca, J.: *op. cit.*, 2005.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Chignoli, A. y Donoso, C.: *(Des)montando fábulas: el documental político de Pedro Chaskel*. Santiago, Uqbar Editores, 2013, p. 136.

fue la realidad la que me lo impuso». ⁹¹ Chaskel, que es considerado como uno de los precursores del Nuevo Cine Chileno, consolidaba así su compromiso social y político a través del cine. Y es que su espíritu militante ya había estado presente en el documental *Testimonio* (1969), donde denunciaba las condiciones inhumanas en las que vivían los enfermos en el Hospital Psiquiátrico de Iquique.



Arriba, dos fotogramas de *Venceremos*, a la izquierda, y *Testimonio*, a la derecha.
Abajo, dos imágenes de *El primer año*.

En segundo lugar, el trabajo de Patricio Guzmán también se basa en la captación de la realidad con el fin de reconstituir el pasado. Su visión de lo que pasaba en Chile a comienzos de los años setenta tiene la perspectiva de alguien que viene de estudiar en el extranjero –Guzmán se formó como director en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid entre 1966 y 1969– y que capta el momento como algo histórico. En su opinión, el cine debe desentrañar la realidad política y social de modo que pueda

⁹¹ Mouesca, J.: *op. cit.*, 2005, p. 70.

transmitirse en el futuro.⁹² De esta manera, a través de la ventana que nos abren las películas, podemos mirar directamente al pasado y reflexionar sobre él. En otras palabras, el cine Guzmán tiene la capacidad de ser testigo de la historia. Así se ha de entender *El primer año* (Patricio Guzmán, 1972), que tenía como punto de partida realizar una crónica de los hechos más relevantes que rodearon al gobierno de Allende en su primer año de mandato. Guzmán se lanzó a la calle para, según sus palabras, «filmar todo lo que pasaba».⁹³ Y lo hizo desde una actitud de compromiso con la realidad que estaba presenciando. Su intervención en el relato se produce entonces a partir de la selección de sucesos a filmar y de la opinión sobre los mismos.⁹⁴



Retrato de la juventud chilena en *Descomedidos y chascones*.

⁹² Ruffinelli, J.: *El cine de Patricio Guzmán: en busca de imágenes verdaderas*. Santiago, Uqbar Editores, 2008.

⁹³ Guzmán, P.: *El primer año*. Recurso electrónico, 2016. En línea: <https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/el-primer-ano> [consultado el 15/11/2016].

⁹⁴ Vega, A.: *op. cit.*, 1979.

En esta relación hemos de reseñar, en tercer lugar, aunque con mayor brevedad, la obra de Carlos Flores, que también realizó un documental de registro histórico con el fin de retratar la sociedad chilena de los años setenta durante el gobierno de Allende. Nos referimos a *Descomedidos y chascones* (1973), en el que se exponen «las desigualdades sociales y de pensamiento que dividen a los chilenos y, sobre todo, a los jóvenes de izquierda de los representantes de la sociedad patriarcal que dirige los rumbos del país».⁹⁵ Al igual que otros cineastas latinoamericanos –muchos de ellos, chilenos–, Flores estuvo fuertemente influido por el cine de Joris Ivens, que había filmado en Chile el documental *A Valparaíso* (1962), lo que se evidencia en el acento político y social que puso en las escenas captadas.⁹⁶

Tras el recorrido que hemos realizado por el cine documental y sus posibilidades para el tratamiento de la historia de Chile, podemos afirmar que se puede hacer una doble lectura sobre este cine. Por una parte, constituye un medio de divulgación que recrea el pasado del cual es testimonio. Pero, por otra parte, puede tener un sentido propagandístico, lo que nos debe poner a los historiadores en alerta y obligarnos a hacer un ejercicio de crítica para otorgarles a estas fuentes audiovisuales el valor que merecen. Así, como ocurre con otras fuentes, el transcurrir del tiempo modifica nuestra percepción sobre ellas, siendo nuestra propia visión «la que alimenta una interpretación u otra con respecto a cualquier narración histórica».⁹⁷

Por esta razón, no hemos de olvidar nunca que nos encontramos ante fuentes de carácter subjetivo. Dice el cineasta Nicolas Philibert que «la película es siempre una reinterpretación, una reescritura del mundo».⁹⁸

⁹⁵ Veres, L.: *Cine documental y criminalización indígena. Terrorismo, cine documental y mundo mapuche*. Temuco, Ediciones Universidad de La Frontera, 2015, p. 108.

⁹⁶ Salinas, S.; Salinas, C. y Stange, H.: «Aproximaciones a la historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile. Producción y presencia en la literatura», *Documentos de Trabajo del Centro de Estudios de la Comunicación de la Universidad de Chile* 4, 2007, pp. 23-50.

⁹⁷ Huguet, M.: «La memoria visual de la historia reciente». En Camarero, G. (ed.): *op. cit.*, 2002, p. 19.

⁹⁸ Dittus, R.: «Estrategias discursivas en el cine documental chileno post-transición. La retórica visual contra *El Mercurio*», *Revista Cine Documental* 4, 2011. En línea: http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_02.html [consultado el 15/11/2016].

Cierto es que el cine, aunque sea posible gracias a un trabajo de equipo, parte de una experiencia personal.⁹⁹ Por ello, hemos de tener en cuenta, siguiendo las palabras de Patricio Guzmán, que el cine, incluso el de no-ficción, es siempre subjetivo. Por lo tanto, la importancia del documental reside en «su autenticidad, su credibilidad, su disposición para comunicar al público un fenómeno de forma amplia y dejándole al espectador un espacio para que él mismo saque sus propias conclusiones».¹⁰⁰ Así, a partir de estas experiencias subjetivas es posible la recuperación de la memoria chilena, tal y como la abordaremos a continuación.

El cine, también el género documental, es siempre producto de la imaginación de un sujeto. Es, por tanto, como ya apuntamos anteriormente, una particular visión del mundo, que es construida por una mente y proyectada sobre una pantalla. En el mismo nivel, consideramos que la memoria posee «un eminente carácter creativo, pues no se percibe, sino que se recuerda, se reconstruye».¹⁰¹ En este sentido, consideramos que el cine y, sobre todo, el de no-ficción, es un excelente medio para la recuperación de la memoria. Así, subscribimos las palabras de Jean Breschand, cuando afirma que «el documental aspira entonces a ser un medio para revisar el modo en que la historia se manifiesta y se transmite, es decir, el modo en que nuestra memoria se constituye, entre olvidos y clichés».¹⁰²

La memoria se puede vincular a la imaginación a través de las imágenes. Es decir, el acto de recordar pasa por la construcción ilusoria del pasado en el presente mediante la configuración de imágenes en nuestro cerebro. Estas nos remiten a una experiencia pasada, pero están formadas en el presente. A este proceso se le conoce como «presente recordado».¹⁰³ Asimismo, los fotogramas de un documental tienen la capacidad de recuperar la memoria, al ser capaces de remitir a un pasado que no se puede

⁹⁹ Ruffinelli, J.: *op. cit.*, 2008.

¹⁰⁰ Guzmán, P.: *Filmar lo que no se ve. Una manera de hacer documentales*. Santiago, Festival Internacional de Documentales de Santiago, FIDOCs, 2013.

¹⁰¹ Zylberman, L.: «La imaginación como prótesis de memoria. Observaciones en torno al cine documental latinoamericano», *Revista Cine Documental* 5, 2012. En línea: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_01.html [consultado el 16/11/2016].

¹⁰² Breschand, J.: *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 48.

¹⁰³ Zylberman, L.: *op. cit.*

captar, pero que, de alguna manera, se encuentra presente.¹⁰⁴ Los principales vehículos para lograr esta transmisión de la memoria son la utilización de testigos, que mediante una entrevista evocan una realidad pretérita, y el recurso de las imágenes de archivo, que directamente nos transportan al pasado.¹⁰⁵

A lo anterior hay que añadir que toda narración debe ser entendida como una estrategia memorística.¹⁰⁶ Y es que la acción de narrar está basada en la experiencia propia o transmitida. De esta manera, el narrador, a través de la gestión y del control del tiempo, transforma en artificio el transcurso natural de los acontecimientos, creando un discurso propio sobre la historia que transmite. Quizás sea por esto por lo que el cine está íntimamente vinculado a la memoria, pues revive una parte de la realidad pretérita como si estuviera sucediendo en la actualidad. Esto nos lleva a pensar que el cine utiliza recursos semejantes a los de la memoria de traslación del pasado al presente, basados en la selección de fragmentos de realidad.

Cuando hablamos de memoria en el cine documental, nos referimos a aquellos procesos que tratan de recuperar acontecimientos históricos, generalmente traumáticos, con el fin de reconciliar a los pueblos con su turbulento pasado en un ejercicio de «desentumecimiento de ciertas memorias colectivas».¹⁰⁷ Concretamente, al tratar la memoria en el cine, hacemos alusión a un pasado reciente, a la historia del siglo XX, que ha sido vivida tanto por los productores del mensaje audiovisual como por los receptores. Este pasado, al mismo tiempo que compartido, se encuentra inserto en la memoria.¹⁰⁸ Podemos hablar, por tanto, de una *memoria traumática*, en la que «el sufrimiento y el miedo permanecen vívidamente presentes sin que el transcurso del tiempo altere ese recuerdo».¹⁰⁹ Así que,

¹⁰⁴ Breschand, J.: *op. cit.*

¹⁰⁵ Zylberman, L.: *op. cit.*

¹⁰⁶ Benjamin, W.: «El narrador». En *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires, Taurus, 1991, pp. 111-134.

¹⁰⁷ Hugué, M.: *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁸ Mouesca, J. y Orellana, C.: *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago, LOM Ediciones, 1998.

¹⁰⁹ Lira, E.: «Memoria y olvido». En Olea, R. y Grau, O. (comps.): *Volver a la memoria*. Santiago, LOM Ediciones, 2001, p. 46.

al estudiar la recuperación de la memoria chilena, lo estamos haciendo en referencia a aquella que permanece tras el golpe de Estado de 1973, cuyas consecuencias son denunciadas a través de fuentes testimoniales.

Ya que vamos a hablar de memoria chilena, convendría hacer referencia a los compartimentos que, según Steve Stern, tiene la memoria. Por una parte, Stern hace referencia a una *memoria suelta*, que se encuentra esparcida a través de imágenes indescifrables y experiencias difíciles de narrar. Mientras que, por otra parte, el historiador norteamericano señala que también existe una *memoria emblemática*, que «es un marco y no un contenido concreto».¹¹⁰ Se trata, pues, de una memoria heterogénea en la que caben diferentes memorias personales, que han sido seleccionadas e interpretadas en función del actor social que las construya.

En este sentido, Stern distingue cuatro tipos diferentes de memorias emblemáticas para el caso de Chile. En primer lugar, la memoria como salvación, desde la que se cuestiona la acción de los militares durante el golpe de Estado y las razones que les llevaron a traicionar la legalidad y a atacar a su propio pueblo. En segundo lugar, la memoria como ruptura lacerante no resuelta, según la cual la violencia ejercida por el gobierno militar y que destruyó miles de familias impide que las víctimas superen todavía el trauma vivido. En tercer lugar, la memoria como una prueba de la consecuencia ética y democrática, derivada de la cultura del miedo impuesta por la dictadura y que pone a prueba los valores democráticos de la sociedad chilena. Y en cuarto lugar, la memoria como caja cerrada, cuya idea central reside en las amenazas que pueden desatarse si desde la sociedad democrática se revuelve el pasado.¹¹¹

Como dice Mouesca, tras el golpe de 1973 surgieron iniciativas cinematográficas «de reconstrucción del pasado, como un modo de mantener viva la memoria nacional».¹¹² En este sentido, cabe destacar que el cine chileno, en su tarea por representar el pasado, recurre a imágenes,

¹¹⁰ Stern, S.: «De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)». En Jelin, E. (comp.): *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas 'in-felices'*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1998, p. 14.

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² Mouesca, J.: *op. cit.*, 2005, p. 100.

como las del bombardeo de La Moneda, con el fin de recuperar una memoria que durante un tiempo estuvo condenada al olvido.¹¹³ Además, dichas imágenes constituyen el acervo de un cine testimonial que forma parte del imaginario de toda una nación. Desde entonces, el cine documental se ha erigido como un contradiscurso que cuestiona la postura oficial acerca de los hechos ocurridos.¹¹⁴ Este género posibilita la utilización de testimonios que hacen público aquello que las instituciones oficiales habían silenciado.¹¹⁵ De esta manera se evita que el pasado se convierta en propiedad de la élite política y económica. En cierta medida, el documental, en tanto que se concibe como una práctica de escuchar y de dar sentido al testimonio del superviviente, democratiza la memoria.

Sin embargo, el trabajo de la memoria a través del cine documental también se puede realizar para retratar cinematográficamente etapas más lejanas de la historia de Chile. Nos referimos fundamentalmente a la independencia chilena en el siglo XIX y, en concreto, a una de las figuras más relevantes de ese periodo: Manuel Rodríguez. Casi siempre en clave de ficción, la figura del líder independentista ha sido llevada a la pantalla en diversas ocasiones. De hecho, la primera película argumental de nacionalidad chilena, realizada en 1910, fue una breve reconstrucción de algunos momentos de su vida. Diez años más tarde se hizo otra versión, de la cual la prensa del momento destacó su capacidad para reproducir con total autenticidad el pasado: escenarios, vestuarios, costumbres, etcétera. Se ponían así de manifiesto las posibilidades que el cine tenía para reconstruir acontecimientos históricos y no solo porque detrás hubiera un trabajo de

¹¹³ Bossay, C.: «Cineastas al rescate de la memoria reciente chilena», *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 4, 2011. En línea: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=170%3Acineastas-al-rescate-de-la-memoria-reciente-chilena-&catid=42&Itemid=98 [consultado el 16/11/2016].

¹¹⁴ Chamorro, A. y Donoso, J. P.: «Antropología visual y testimonio en la postdictadura chilena», *Íconos* 42, 2012, pp. 51-70.

¹¹⁵ Yúdice, G.: «Testimonio y concientización», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, 1992, pp. 207-227.

estudiosos de la historia, sino por la propia naturaleza imitativa de la imagen cinematográfica.¹¹⁶



Arriba, Pedro Sienna, director de *El húsar de la muerte*, caracterizado como Manuel Rodríguez.
Abajo, dos imágenes del documental *Aquí en Pumanque*.

La adaptación más conocida de las hazañas de Manuel Rodríguez lleva como título *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925). Esta cinta es una buena muestra de que la representación del pasado no es un asunto exclusivo de la historiografía escrita. Y es que lo visual, que se alimenta del conocimiento social en tanto que conecta con el imaginario del público, puede tener un impacto mucho mayor que lo escrito.¹¹⁷ Como vemos, el cine mudo chileno recurrió a la figura de Manuel Rodríguez para tratar la historia de Chile, sin embargo, su figura no volvería a aparecer hasta muchos años más tarde. Entre tanto se produjo un intento por parte de Patricio Guzmán de retratar al guerrillero en lo que iba a ser su segunda

¹¹⁶ Cornejo, T.: «Manuel Rodríguez y el húsar en el cine: un discurso histórico sin historiadores», *Universum* 27(2), 2012, pp. 45-58.

¹¹⁷ *Ibidem*.

película argumental. No obstante, el contexto en el que se estaba rodando el film hizo abortar el proyecto.¹¹⁸

La reaparición de la figura de Manuel Rodríguez ocurrió en 2007, gracias a la miniserie creada por Canal 13 bajo el título de *Héroes*. Este proyecto se compone de seis capítulos a modo de telefilmes, cada uno de los cuales está dedicado a uno de los próceres de la independencia de Chile: Bernardo O'Higgins, José Miguel Carrera, Manuel Rodríguez, Diego Portales, José Manuel Balmaceda y Arturo Prat. Siempre en clave de ficción, los directores de cada uno de los episodios utilizaron recursos dramáticos que alejaban el relato de lo que sucedió realmente. Esta inventiva histórica viene motivada por la intención de enfatizar los conflictos, así como por la necesidad de llenar aquellos huecos de los que los archivos no tienen constancia, pero que son necesarios para construir un relato coherente.

Sin embargo, no todo ha sido ficción para retratar la figura de Manuel Rodríguez. También encontramos películas documentales como el film *Aquí en Pumanque* (Laura Cabrera, 2012), en el que se propone una reconstrucción de la historia del guerrillero a partir de la memoria de los habitantes que pueblan esta localidad. La intención de la directora es retratar la vida en Pumanque a partir de su vinculación con esta figura histórica de Chile. No obstante, en su propuesta prima la representación colectiva de sus gentes antes que su lugar en la historia, relación que es considerada por la propia autora como circunstancial. Además, al basarse en los recuerdos de los vecinos de Pumanque, el discurso histórico pierde rigor: la distancia temporal –más de un siglo– que los separa de los hechos tratados evidencian múltiples obstáculos para aprehender la realidad pretérita. De esta manera, el relato filmico se inunda de imprecisiones y vaguedades. En Pumanque se cree que está enterrada Francisca Segura, la mujer de Manuel Rodríguez. En torno a este hecho se configura el relato

¹¹⁸ En 1972, Chile Films encargó a Patricio Guzmán la realización de una película de ficción sobre Manuel Rodríguez. Pero cuando apenas se llevaban unas secuencias filmadas, se produjo la huelga de transportistas que hizo tambalearse al gobierno de Allende. Dadas las repercusiones de este hecho, Guzmán paralizó la producción del film para dedicarse a grabar, con el mismo equipo, el documental *La respuesta de octubre*. Parte del material de esta cinta sirvió para componer *La batalla de Chile III. El poder popular* (1979).

histórico del film. Sin embargo, no se tiene la certeza del lugar exacto donde está. Las conjeturas expuestas por algunos de los habitantes del pueblo evidencian la confusión que existe al respecto. De hecho, el documental concluye afirmando: «Francisca, que estás viva en cada rincón de Pumanque...».¹¹⁹

Así pues, el ejercicio memorístico que se realiza a través del cine, que es de gran utilidad, ya que aporta fuentes testimoniales a un trabajo histórico, no está exento de dificultades.¹²⁰ En primer lugar, hemos de ser conscientes de la existencia de una grieta temporal entre el evento narrado y la propia narración, la cual de por sí está condicionada por la subjetividad del narrador. Y en segundo lugar, la narrativa cinematográfica suele dar prioridad a la linealidad de la historia, por lo que puede perjudicar a la narrativa de la experiencia y del testimonio postraumático, que se presenta fragmentada y, por tanto, «es circular, atemporal y muchas veces ininteligible».¹²¹

A pesar de todo lo anterior, la representación audiovisual del trauma histórico –referido al golpe de Estado de 1973 y a la instauración de la posterior dictadura– debe manejarse entre la evidencia y la experiencia, es decir, ofrecer puentes entre la historia y la memoria. Únicamente entonces podemos preguntarnos hasta qué punto estos filmes son históricos o forman parte de la memoria del autor y de los actores sociales que aparecen en ellos. Por lo tanto, podemos concluir que para nuestro estudio es de gran utilidad la distinción realizada entre documentales históricos y memorísticos.

¹¹⁹ Cabrera, L.: Laura Cabrera Barraza por el rescate del patrimonio de nuestros pueblos. Recurso electrónico, 2012. En línea: <http://semillasdepueblochico.blogspot.com/2012/12/documental-aqui-en-pumanque.html> [consultado el 19/06/2014].

¹²⁰ Horvitz, M. E.: «Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura», *Comunicación y Medios* 26, 2012b, pp. 60-68.

¹²¹ Larraín, C.: «11 de septiembre de 1973: trauma, testimonio y liberación a través del cine documental», *Comunicación y Medios* 20, 2009. En línea: <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewArticle/15013> [consultado el 19/06/2014].

2.3. Contextualización histórica y cinematográfica para el estudio del cine documental sobre la dictadura de Pinochet.

Antes de adentrarnos en el análisis fílmico del régimen de Pinochet a través del cine documental realizado entre 1973 y 2014, merece la pena realizar un esbozo sobre la situación política, social y económica de Chile durante el periodo tratado. Así, aprovecharemos para conocer el panorama cinematográfico durante estos años. Vamos, pues, a dirigir nuestra mirada hacia aquellas películas que hemos dejado fuera de nuestro objeto de estudio, bien porque son ficciones o bien porque son documentales que no tratan explícitamente la dictadura. No pretendemos realizar un trabajo exhaustivo sobre el contexto histórico-fílmico de nuestra investigación, pues supondría una desviación de nuestros objetivos. Simplemente queremos presentar de manera sintética el marco en el que se desarrolla nuestro posterior análisis, de manera que sirva de introducción a este.

Para tal fin hemos dividido nuestro trabajo en cuatro etapas, marcadas por cuatro fechas emblemáticas que, además, suponen un cambio en la concepción de la propia dictadura: 1973, momento en que comienza la dictadura tras el triunfo del golpe de Estado que aúpa a Pinochet al poder; 1980, fecha en la que se aprueba mediante plebiscito la Constitución del régimen y que supone la legitimación institucional de la dictadura; 1990, cuando se reinstaura la democracia, aunque con una clara herencia de la etapa anterior; y 2006, año de la muerte de Pinochet, que inaugura una nueva mirada hacia el pasado reciente de Chile.

2.3.1. La dictadura de Pinochet en los años setenta.

Con el golpe de Estado de 1973 se inicia una nueva etapa en la historia de Chile. Surge un nuevo orden político que «no se amolda a ningún patrón establecido»,¹²² pues las élites que comenzaron a dominar

¹²² Jocelyn-Holt, A.: *El Chile perplejo: Del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago,

entonces el país no eran las mismas que lo habían hecho hasta ese momento. Se puede decir, pues, que estamos ante un hecho fundacional que marcará el devenir de la sociedad chilena hasta nuestros días. La batalla por La Moneda hemos de situarla en plena Guerra Fría. En 1970 un conglomerado de partidos de izquierdas, la Unidad Popular, había llegado al poder de manera democrática. Al frente se encontraba Salvador Allende, que se presentaba por cuarta vez a la presidencia de la República. Su victoria supuso el primer triunfo electoral del socialismo, por lo que el hecho se denominó la *vía chilena al socialismo*. En realidad, la Unidad Popular no fue más una «rebelión antiburguesa»,¹²³ cuyas actuaciones – entre ellas se encontraban la aceleración de la reforma agraria y la nacionalización de sectores estratégicos, como el cobre o la banca, por citar las más relevantes– crisparon enormemente el ambiente político y social de Chile.

La burguesía y los partidos de la oposición –el partido Renovación Nacional principalmente– se organizaron para desestabilizar el gobierno socialista de Allende. Para ello contaron con la ayuda de Estados Unidos, cuyo presidente, Richard Nixon, asesorado por el secretario de Estado norteamericano, Henry Kissinger, había expresado sin ningún tipo de reparos su propósito de derrocar el gobierno elegido democráticamente por los chilenos. Sus palabras «haced su economía gritar» fueron toda una declaración de intenciones.¹²⁴ En los preparativos del golpe la CIA (Central Intelligence Agency) tuvo un papel capital. Su director, Richard Helms, recibió órdenes directas de Nixon para promover un golpe de Estado, sin escatimar en gastos. La CIA dispuso de diez millones de dólares – ampliables– para la financiación del derrocamiento de Allende.¹²⁵

La estrategia a seguir no era otra que causar tal malestar social que los mismos acontecimientos provocasen –y a la vez justificasen– una maniobra militar. Y así sucedió: se formó el grupo ultraderechista Patria y

Ariel, 1998, p. 241.

¹²³ *Ibidem*, p. 147.

¹²⁴ Kornbluh, P.: *Pinochet: Los archivos secretos*. Barcelona, Crítica, 2004.

¹²⁵ *Ibidem*.

Libertad para sembrar el caos en Santiago, se suministraron capitales para prolongar la huelga de transportistas y mantener el desabastecimiento, se intentó paralizar la actividad minera, principal fuente de recursos del país, como ocurrió en la mina El Teniente, etcétera. Para llevar a cabo el golpe de Estado se barajaron dos vías. Una primera vía parlamentaria, en la que el Partido Demócrata Cristiano tenía un papel decisivo para forzar la dimisión de Allende. Y una segunda vía violenta, que fue la que finalmente se adoptó.

Las primeras víctimas del golpe de Estado fueron aquellas que resistieron en el Palacio de La Moneda. Entre ellas se encontraban Augusto Olivares y Salvador Allende. El primero era periodista, militante del Partido Socialista y asesor del presidente. Se suicidó durante el asedio a La Moneda, por lo que se considera la primera víctima de la violencia política. De la misma manera, el propio Allende también se quitó la vida, como así corrobora el doctor Patricio Guijón, testigo ocular de su muerte.¹²⁶ El testimonio de Guijón descarta por completo la hipótesis del asesinato del presidente socialista, la cual han barajado algunos autores.¹²⁷ Sea como fuere, lo que queda claro es que la muerte de Allende provocó una profunda división en la sociedad chilena.

Desde aquel hecho decenas de miles de chilenos fueron víctimas de la dictadura instaurada en 1973. El régimen estuvo dirigido hasta 1980 por una Junta Militar, formada en un primer momento por Augusto Pinochet (comandante en jefe del Ejército), José Toribio Medina (comandante en jefe de la Armada), Gustavo Leigh (comandante en jefe de la Fuerza Aérea) y César Mendoza (director de Carabineros). Su principal seña de identidad fue el empleo de la violencia. La represión era justificada por la supuesta guerra que se libraba contra el marxismo. De hecho, la persecución a la que se sometió a militantes y a simpatizantes de izquierdas fue incesante desde el principio. Según Carlos Huneeus, los militares actuaron «como si

¹²⁶ Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación: *Informe Rettig I*. Santiago, 1996.

¹²⁷ Cfr. Ravanal, L. y Marin, F.: *Allende. Yo no me rendiré*. Santiago, Ceibo Producciones, 2013.

estuvieran en el frente de batalla»,¹²⁸ lo cual se evidenció en tres momentos clave.

El primer episodio fue el bombardeo de La Moneda durante el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973. Los militares justificaron la acción como si fuera una especie de *fuego purificador* sobre el que construir el nuevo orden. Los días posteriores a este hecho los medios mostraron al público todo un arsenal de armas soviéticas que supuestamente se había encontrado en el palacio presidencial. Comenzaba así la legitimación del golpe. Todo esto se enmarcaba dentro de lo que se conoció como el Plan Z, por el cual Allende habría tramado un autogolpe de Estado durante su mandato para instaurar la dictadura del proletariado. Esta falsedad se publicó en el *Libro blanco del cambio de Gobierno en Chile*, escrito por el historiador Gonzalo Vial Correa, y sirvió para que la Junta Militar utilizara todos los medios represivos que tenía a su alcance como argumento para defender la patria chilena.¹²⁹

El segundo momento fue la creación en noviembre de 1973 de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), policía secreta del régimen dirigida por el coronel Manuel Contreras. La DINA fue responsable de secuestros, torturas, ejecuciones y desapariciones con el fin de mantener la lucha contra el marxismo. Los métodos empleados provocaron en la población un tremendo shock, que la sumieron en un constante estado de terror. Ahora que los intereses entre Estados Unidos y Chile coincidían, no era de extrañar que sus servicios de inteligencia pronto trabajaran conjuntamente. La colaboración entre la DINA y la CIA propició la creación de la Operación Cóndor, por la cual se coordinaban las diferentes dictaduras sudamericanas –concretamente las de Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil y Bolivia–, bajo el amparo del gobierno de Nixon, para perseguir y eliminar a los opositores de las mismas allí donde se encontraran. De esta manera, se internacionalizaba el terror.¹³⁰

¹²⁸ Huneus, C.: *El régimen de Pinochet*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2005, p. 98.

¹²⁹ Bianchini, M. Ch.: *op. cit.*

¹³⁰ Calloni, S.: *Los años del lobo. Operación Cóndor*. Buenos Aires, Ediciones Continente, 1999.

La justificación de la Operación Cóndor se basaba en la existencia de grupos insurgentes de izquierda, organizados a través de la Junta Coordinadora Revolucionaria (JCR), que actuaban desde el exterior contra los regímenes militares. Como señala John Dinges, es posible que se magnificara la lucha armada que propugnaba la JCR, de ahí la contundencia con la que se emplearon los responsables de la Operación Cóndor. Su funcionamiento atravesaba tres fases: una primera fase de intercambio de información sobre elementos subversivos, una segunda fase de cooperación entre las diferentes agencias de seguridad para capturar y obtener información de los detenidos mediante torturas, y una tercera fase de persecución y eliminación de objetivos en el extranjero. De esta manera, se causaron víctimas como el economista Orlando Letelier y el general Carlos Prats, ambos antiguos ministros de Allende, fallecidos tras sufrir sendos atentados en Washington y en Buenos Aires, respectivamente.¹³¹ Estas muertes pusieron a la DINA en el foco de la noticia a nivel internacional, incluso en Estados Unidos, por lo que Pinochet decidió disolverla para evitar el descrédito y asegurar la continuidad del régimen.¹³²

Y el tercer episodio estuvo relacionado con la Caravana de la Muerte, resultado de la orden de Pinochet para acelerar las causas abiertas por los tribunales militares. Encomendada la misión al general Sergio Arellano Stark, la comitiva formada para tal propósito recorrió varias ciudades del sur, del centro y del norte de Chile entre el 30 de septiembre y el 22 de octubre de 1973. Lo hizo en dos tandas recogiendo prisioneros en las ciudades de Rancagua, Curicó, Talca, Linares, Concepción, Temuco, Valdivia, Puerto Montt, Cauquenes, Copiapó, Antofagasta, Calama, Iquique, Pisagua y Arica.¹³³ Los objetivos eran atemorizar a la población

¹³¹ Dinges, J.: *Operación Cóndor. Una década de terrorismo internacional en el Cono Sur*. Santiago, Ediciones B, 2004.

¹³² En 1977 la DINA fue sustituida por la Central Nacional de Informaciones (CNI), que operó de manera semejante a su predecesora, aunque adscrita al Ministerio de Interior. Eso sí, se aprovechó esta maniobra para eliminar cualquier tipo de material comprometido. Vial Correa, G.: *Pinochet: la biografía*. Santiago, Aguilar, 2003.

¹³³ Escalante, J.: *La misión era matar. El juicio a la caravana Pinochet-Arellano*. Santiago, LOM Ediciones, 2000.

civil e instaurar una línea dura en el seno de las Fuerzas Armadas.¹³⁴ El carácter itinerante, brutal e implacable de este instrumento represivo causó casi un centenar de muertos –la mayoría a la espera de ser juzgados, otros con penas de varios años de cárcel–, haciendo que muchos desapareciesen en la inmensidad del inhóspito desierto de Atacama.

Entre los mecanismos de represión del régimen se encontraban las torturas, las ejecuciones y las desapariciones. Normalmente, estas se llevaban a cabo dentro de los centros de detención. Entre 1973 y 1990 se emplearon 1.132 recintos que sirvieron como prisiones políticas. En ellos los detenidos fueron sometidos constantemente a interrogatorios en los que se utilizaban métodos de tortura. En algunas ocasiones, la violencia era ejercida de manera pública para intimidar al resto de la población. En otras, los lugares eran secretos y clandestinos.¹³⁵ Entre los centros de detención más relevantes se encontraban los siguientes: el Estadio Nacional, Villa Grimaldi, el Estadio Chile, Tres Álamos, Cuatro Álamos, Londres 30, Casa José Domingo Cañas –todos ellos ubicados en Santiago–, el buque Esmeralda –atracoado en el puerto de Valparaíso– o la oficina salitrera de Chacabuco. En el sur y en el norte del país también se utilizaron antiguos campos de concentración como el de Isla Dawson, utilizado para recluir a los indios selknam en el siglo XIX; o el de Pisagua, empleado como campamento de prisioneros por primera vez en 1940 durante el mandato de Gabriel González Videla en su lucha contra el comunismo.

Como en todo conflicto –y el de Chile durante la dictadura no fue una excepción– no todas las víctimas tuvieron la misma relevancia pública. En función de su simbolismo, la repercusión mediática fue diferente. En este sentido, destacan dos nombres propios que representan, aparte del propio Allende, la figura del mártir chileno: el músico Víctor Jara, muerto en el Estadio Chile tras ser torturado, y el dirigente del MIR, Miguel Enríquez, asesinado mientras se hallaba clandestino en Chile. El simbolismo heroico-trágico de estos personajes –héroes que han presentado resistencia a la dictadura, pero cuyo fin ha sido trágico– los ha llevado a la

¹³⁴ Verdugo, P.: *La Caravana de la Muerte. Pruebas a la vista*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2000.

¹³⁵ Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura: *Informe Valech*. Santiago, 2005.

categoría de mitos que perviven en el imaginario colectivo de la sociedad chilena.¹³⁶

Muchas de las violaciones de los Derechos Humanos cometidas durante la dictadura se conocieron gracias a la labor de la Vicaría de la Solidaridad. Este organismo fue creado en 1976 por el papa Pablo VI a petición del cardenal Raúl Silva Henríquez, sustituyendo así la labor del Comité Pro Paz, que había sido fundado por la Iglesia chilena a raíz del golpe de Estado, pero que se vio obligado a disolverse por presiones de la dictadura. La Vicaría de la Solidaridad fue un auténtico contrapoder del régimen y tenía como principal objetivo defender los Derechos Humanos, procurando asistencia jurídica a aquellos que se encontraban indefensos frente al aparato represor del Estado. Entre otras cosas, fue un soporte esencial en las labores de búsqueda de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). Es más, fue pionera en la denuncia de desapariciones, sacando en 1978 por primera vez a la luz un caso de este tipo: el de los Hornos de Lonquén. La noticia apareció en los medios de comunicación, que no ocultaron que se trataba de un tema de desaparecidos, aunque el principal diario, *El Mercurio*, tampoco manifestó explícitamente la naturaleza política del asunto.¹³⁷ Eso sí, el discurso oficial de que las desapariciones formaban parte de la propaganda comunista en el exterior quedó desmontado. El régimen volvió a escudarse en el argumento de la guerra contra el marxismo para justificar el suceso.

El tratamiento de esta noticia en los medios evidenció la existencia de un control informativo por parte de la dictadura, cuya censura se empleó a fondo en el ámbito de la cultura. El control que el gobierno de Pinochet impuso sobre cualquier tipo de expresión cultural se sustentaba en razones de seguridad nacional, pues se tenía la idea de estar viviendo en un contexto de guerra. La limitación de la libertad de información, la quema de libros, la prohibición de actuaciones musicales o la descomposición de

¹³⁶ Fernández Droguett, R.: «Los lugares de la memoria; del golpe y la dictadura militar en Chile. Un análisis autoetnográfico de la marcha del 11 de septiembre», *Cuadernos de Neuropsicología* 1(2), 2007, pp. 150-164.

¹³⁷ Lagos, C. (ed.): *El diario de Agustín. Cinco estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)*. Santiago, LOM Ediciones, 2009.

la industria cinematográfica son algunos ejemplos de cómo operaba la censura en Chile.¹³⁸ Esto se debe, en gran parte, a que muchos artistas simpatizaban o habían colaborado con el gobierno de Allende, por lo que hubo algunos que fueron encarcelados, como el cineasta Patricio Guzmán, que estuvo preso en el Estadio Nacional, o el músico Ángel Parra, recluso en Chacabuco. Otra gran mayoría tuvo que partir al exilio: cineastas, escritores, músicos, pintores, etcétera.¹³⁹ También hubo asesinados, como el citado Víctor Jara, y desaparecidos, como el camarógrafo Jorge Müller. De esta manera, Chile experimentó su particular *apagón cultural*, que en realidad no fue tal porque la cultura se mantuvo viva, aunque fuera en la clandestinidad o en el exilio.¹⁴⁰



Arriba, dos imágenes de *La tierra prometida*. Abajo, otras dos de *Palomita blanca*.

¹³⁸ Subercaseaux, B.: «Cultura y Democracia». En Carrasco, E. y Negrón B. (eds.): *La cultura durante el periodo de la transición a la democracia: 1990-2005*. Valparaíso, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006, pp. 19-29.

¹³⁹ Mouesca, J.: *op. cit.*, 1988b.

¹⁴⁰ Chapleau, L.: «La cultura chilena bajo Augusto Pinochet», *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston* 2, 2003, pp. 45-83.

Según María de la Luz Hurtado, tras el golpe de Estado se puso en marcha un proceso de desarticulación cinematográfica: se paralizaron proyectos, se destruyeron películas, se intervinieron productoras y se cancelaron los estrenos de algunos filmes, como *La tierra prometida* (Miguel Littín, 1973) y *Palomita blanca* (Raúl Ruiz, 1973).¹⁴¹ Esta desarticulación se puede explicar por varios factores. En primer lugar, existió un factor institucional relacionado con la falta de realizadores oficialistas con los que suplir a los cineastas más cercanos a la Unidad Popular, que suponían el grueso de la estructura cinematográfica chilena, entonces perseguidos. No obstante, se realizaron películas que de manera implícita sustentaban el discurso oficial de la dictadura, para así reafirmar la nueva vertiente cultural impuesta por el régimen y que se basaba en tres corrientes de pensamiento: la *nacionalista autoritaria*, articulada directamente por los militares; la *integrista espiritual*, vinculada a las élites religiosas como el Opus Dei; y la *neoliberal empresarial*, que aplicaba a cualquier expresión cultural un criterio mercantil.¹⁴²

Entre los cineastas que continuaban el modelo de pensamiento del régimen encontramos a Hernán Garrido (*Marihuana*, 1975), a María Victoria Fauré (*Buenos días tía*, 1975) y a Andrés Martorell (*Chile, donde la tierra comienza*, 1979) cuyos documentales, sin aludir directamente a la dictadura, canalizan el discurso oficial. En cierta medida, en estas películas vemos una propaganda implícita del régimen de Pinochet y su ideología. En *Marihuana*, por ejemplo, se asocia el consumo de drogas con la delincuencia, a través del caso de una joven que superó su adicción gracias a los programas contra la drogadicción de la dictadura. Por su parte, *Buenos días tía* deja entrever la ideología machista que predominó durante la dictadura de Pinochet –posiblemente influida por el Opus Dei–, en la que la mujer únicamente podía tener el rol de madre o esposa, siendo su principal cometido traer niños al mundo. En cuanto a *Chile, donde la tierra comienza*, Martorell nos presenta un recorrido por los parajes naturales del país, donde se muestra la belleza del mismo –desde Arica hasta Punta Arenas pasando por la Isla de Pascua– en una especie de oda nacionalista.

¹⁴¹ Mouesca, J. y Orellana, C.: *op. cit.*, 1998.

¹⁴² Subercaseaux, B.: *op. cit.*



Arriba, dos fotogramas del documental *Marihuana*. Abajo, otros dos de *Buenos días, tía*.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta factores legales, como la derogación de la Ley de Protección al Cine de 1967, la falta de apoyo financiero por parte del nuevo gobierno o la aprobación del Decreto Ley 679 en 1974.¹⁴³ Mediante esta ley se establecía el Consejo de Calificación Cinematográfica que operaba a modo de órgano censor, pudiendo prohibir aquellas películas que, como recoge la ley, «fomenten o propaguen doctrinas o ideas contrarias a las bases fundamentales de la Patria o de la nacionalidad, tales como el marxismo u otras, las que ofendan a Estados con los cuales Chile mantiene relaciones internacionales, las que sean contrarias al orden público, la moral o las buenas costumbres, y las que induzcan a la comisión de acciones antisociales o delictuosas».¹⁴⁴

¹⁴³ Vásquez, D.: «El cine chileno en sus libros. Breve panorámico histórico», *PCLA, Pensamiento Comunicacional Latinoamericano* 4, 2000. En línea: <http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista4/artigo%204-1.htm> [consultado el 19/11/2016].

¹⁴⁴ Ministerio de Educación Pública, Decreto Ley 679, del 10 de octubre de 1974, «Establece normas sobre calificación cinematográfica», Archivo de Leyes de la Biblioteca del Congreso Nacional.

Y en tercer lugar, no se puede pasar por alto que la dictadura creó un clima de terror tal, que obligó a numerosos directores de cine a autocensurarse, cuando no a exiliarse. Podríamos decir que Chile se quedó sin cineastas, pues la mayoría acabaron desperdigados por el mundo: Orlando Lübbert (RDA), Gastón Ancelovici (Francia y Canadá), Sergio Castilla (Suecia), Patricio Castilla (España), Pedro Chaskel (Cuba), Douglas Hübner (RDA), María Luisa Mallet (Canadá), Andrés Racz (Estados Unidos), Raúl Ruiz (Francia), Valeria Sarmiento (Francia), Claudio Sapiaín (Suecia), Angelina Vázquez (Finlandia) y Patricio Guzmán (España y Francia), entre otros.¹⁴⁵

Solo a partir de 1978 la industria cinematográfica se recompuso o, mejor dicho, se reconvirtió, siendo el sector publicitario el principal beneficiado.¹⁴⁶ La recomposición del sector respondía al desarrollo del sistema capitalista que se estaba afincando en Chile bajo el amparo del régimen militar. La asunción de los postulados de la Escuela de Chicago, basados en la desaparición del Estado en materia económica, provocó la privatización de Chile Films y dejó la recuperación económica a merced del aumento del consumo. Con el fin de reactivar la demanda, las empresas privadas impulsaron una enorme estrategia de publicidad, basada en los medios audiovisuales.¹⁴⁷ De esta manera, los equipos técnicos y la infraestructura de producción fueron «recuperados por una industria cultural más controlada por el gobierno, como así también más rentable: la televisión».¹⁴⁸ Para aquel entonces, era mucho más barato comprar cine que producirlo, por lo que el problema económico del cine se acabó convirtiendo en un problema de identidad nacional.¹⁴⁹ A decir verdad, la producción cinematográfica durante los años en que gobernó Pinochet fue mínima. Se tiene constancia de diecisiete largometrajes, de los cuales solo

¹⁴⁵ Buriano, A.; Dutrénit, S. y Vázquez, D. (eds.): *Política y memoria. A cuarenta años de los golpes de Estado en Chile y Uruguay*. México, Flacso, 2015.

¹⁴⁶ Hurtado, M.: *La industria cinematográfica en Chile. Los límites de su democratización*. Santiago, CENECA, 1985.

¹⁴⁷ Trejo, R.: *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago, Arcis, 2009.

¹⁴⁸ Hurtado, M.: *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁹ Vega, A.: *op. cit.*, 1979.

se estrenaron cinco,¹⁵⁰ lo que contrasta con la creciente actividad que tenía lugar en el exilio. Únicamente entre 1973 y 1980, los cineastas chilenos que se encontraban en el exilio rodaron un total de ciento setenta y seis cintas: cincuenta y seis largometrajes, treinta y cuatro medimetrotrajes, y ochenta y seis cortometrajes.¹⁵¹



Imágenes de los filmes *Llueve sobre Santiago*, arriba, y *Diálogo de exiliados*, abajo.

Este cine chileno del exilio está vinculado a la propia historia del cine chileno, pues generalmente hace referencia a la situación que estaban viviendo los chilenos.¹⁵² Entre las temáticas más recurrentes se encuentran el golpe de Estado, recreado por Helvio Soto en *Llueve sobre Santiago* (1975), y la propia vida en el exilio, retratada por Raúl Ruiz en *Diálogo de exiliados* (1975). Obviamente, la temática de ambos filmes de ficción impidió su exhibición en Chile. La primera porque presentaba una visión ideologizada del golpe, fuertemente influida por las corrientes de pensamiento de izquierda que estaban siendo perseguidas por la

¹⁵⁰ Subercaseaux, B.: *op. cit.*

¹⁵¹ Getino, O.: *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías*. México, Trillas, 1990.

¹⁵² Mouesca, J.: *op. cit.*, 2005.

dictadura.¹⁵³ Mientras que la segunda, cuya ironía causó polémica entre los propios exiliados e incluso fue acusada de apoyar el régimen, fue realizada con la intención de hacer una película militante de izquierda.¹⁵⁴ De hecho, después de estos dos proyectos, ambos cineastas abandonaron la temática de Chile en su filmografía, afincándose –física y cinematográficamente– en Francia. Helvio Soto no regresó a Chile hasta bien entrada la década de los noventa, mientras que Raúl Ruiz cortó por completo su vinculación con su país, adoptando incluso la forma francesa para su nombre: de Raúl a Raoul.

En cambio, otros cineastas en el exilio como Patricio Guzmán, Pedro Chaskel o Claudio Sapiaín siguieron haciendo cine sobre la situación que se vivía en Chile. Estos realizadores no cortaron las raíces con su país, lo que explica que a lo largo de su filmografía regresaran una y otra vez al tema de la dictadura. Debido a sus éxitos cinematográficos, Patricio Guzmán siguió vinculado a algunos proyectos en el extranjero. De hecho, quizás sea el cineasta más internacional que tiene Chile. Mientras que Pedro Chaskel y Claudio Sapiaín volvieron a su país en los años ochenta, por lo que su actividad cinematográfica tuvo un enfoque mucho más local.

No obstante, no todos los cineastas chilenos partieron al exilio. Hubo otros como Carlos Flores o Silvio Caiozzi que siguieron trabajando como realizadores en Chile a pesar de las dificultades. Ambos sobrevivieron gracias a trabajos en publicidad. Al primero, militante del MIR, ni se le ocurrió salir del país. Carlos Flores seguía la proclama del partido «El MIR no se asila». Mientras que el segundo, Caiozzi, fue uno de los pocos cineastas que consiguió estrenar películas en Chile durante los años setenta: *A la sombra del sol* (1974), codirigida junto con Pablo Perelman, fue el primer film realizado en plena dictadura; y *Julio comienza en Julio* (1979), cuyas críticas al autoritarismo, a la aristocracia y al machismo, al ambientarse a principios del siglo XX, superaron la censura.¹⁵⁵

¹⁵³ Bonnassiolle, M.: «La representación de la represión, el sufrimiento y el dolor del pueblo chileno. Cine, exilio, política e historia. El caso de la película *Il pleut sur Santiago* de Helvio Soto Soto (1975)», *Historia y Sociedad* 27, 2014, pp. 211-240.

¹⁵⁴ Cuneo, B.: *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

¹⁵⁵ Villarroel, M.: *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2005.



Arriba, dos imágenes de *A la sombra del sol*. Abajo, dos escenas de *Julio comienza en Julio*.

En definitiva, los años setenta en Chile fueron tiempos difíciles para el mundo cinematográfico. Como en toda dictadura, el nuevo régimen impuso una férrea censura. No obstante, esto motivó la creatividad artística, así como el compromiso político ante el ambiente de opresión que se había instaurado en el país. En este sentido, queda pendiente un estudio pormenorizado sobre las restricciones culturales a las que el régimen sometió a la sociedad chilena y cómo los artistas reaccionaron ante estas.

2.3.2. Chile durante los años ochenta.

Las medidas monetaristas aplicadas durante la segunda mitad de la década de los setenta en Chile propulsaron un crecimiento económico de tal magnitud que fue conocido como el *milagro económico chileno*. Siguiendo las doctrinas de los Chicago Boys, el régimen puso en práctica

una serie de políticas neoliberales basadas en la desregularización económica, en la liberalización de importaciones y en la reducción del gasto público. De esta manera, se consiguió frenar la galopante inflación, que se había disparado desde 1973 –de un 300% a un 50%–, y se logró aumentar la producción. No obstante, la mayor parte de este crecimiento se localizó en sectores improductivos, como el marketing o las finanzas.¹⁵⁶

Se inauguraba así el modelo trasnacional de desarrollo en Chile, sustentado principalmente en el capital extranjero.¹⁵⁷ Por una parte, la eliminación de aranceles provocó la entrada masiva de importaciones, provocando la crisis de una industria nacional poco competitiva. Mientras que, por otra parte, las inversiones extranjeras se focalizaron en aquellos sectores en los que Chile tenía ventaja comparativa, esto es, el cobre. Es decir, el *milagro económico chileno* se basó principalmente en el boom de importaciones y de actividades especulativas.¹⁵⁸ De esta manera, el país acabó siendo extremadamente dependiente del exterior, por lo que el colapso en el mercado de materias primas o el cese de inversiones foráneas derivado de la segunda crisis del petróleo fueron tremendamente catastróficos para la economía chilena.

La euforia económica de principios de los años ochenta derivó en una nueva Constitución, promulgada en 1980. Lo que algunos habían denominado como la *vía chilena al capitalismo* sirvió de base para la refundación de Chile.¹⁵⁹ De esta manera, se institucionalizó la dictadura. Se terminaba así lo que Pinochet consideraba la etapa de *recuperación* para iniciar la de *transición*, como el mismo dictador había anunciado tres años antes en Chacarillas. Aunque para ser más precisos, dicha institucionalización había comenzado en 1978, cuando se levantó el estado

¹⁵⁶ Alcàzar, J. del: *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013.

¹⁵⁷ García Bernal, M. C.: «Iberoamérica: Evolución de una economía dependiente». En Navarro, L. (coord.): *Historia de las Américas IV*. Madrid, Editorial Alhambra-Longman, 1991, pp. 565-619.

¹⁵⁸ Meller, P.: *Un siglo de economía política chilena (1890-1990)*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1996.

¹⁵⁹ Collier, S. y Sater, W.: *Historia de Chile, 1808-1994*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

de sitio que regía desde 1973 y se promulgó la Ley de Amnistía, que exoneraba a los militares que habían cometido violaciones contra los Derechos Humanos hasta la fecha.¹⁶⁰ El tratamiento económico de shock enterró la estructura estatista de la economía e inició una serie de reformas modernizantes en el ámbito económico que serían las bases del nuevo Estado. Entre ellas se encontraba la restauración del Palacio de La Moneda, bombardeado en 1973 y reinaugurado como sede gubernamental en 1981. El traslado de Pinochet del edificio Diego Portales a La Moneda fue un hecho cargado de simbolismo. Además, el proyecto supuso una auténtica recodificación de la memoria chilena, pues rescataba elementos del diseño original de Joaquín Toesca, al mismo tiempo que enterraba huellas del pasado que interesaba dejar en el olvido, como la puerta que daba a la calle Morandé 80, por la que salió el cuerpo inerte de Salvador Allende.¹⁶¹

Con la Constitución de 1980 Pinochet pasaba a ser designado como presidente de la República, abandonando así la Junta Militar, que ahora estaría formada por el teniente general César Benavides –sustituto de Pinochet–, José Toribio Merino, César Mendoza y Fernando Matthei. Este último ocupó el lugar Gustavo Leigh después de que este fuera destituido por desavenencias con el propio Pinochet. La política económica y la personalización del poder –este tema traía cola desde 1974– fueron los principales puntos de discrepancia. Leigh, además, era partidario de establecer plazos para una pronta recuperación de las instituciones democráticas, lo que no estaba en los planes del presidente de la Junta Militar, que abogaba por una política de metas y objetivos.¹⁶² La estrategia de Pinochet se impuso y con ella triunfó el presidencialismo, constatado en la Constitución de 1980.¹⁶³

¹⁶⁰ Ministerio de Interior, Decreto Ley 2191, del 19 de abril de 1978, «Concede amnistía a las personas que indica por los delitos que señala», Archivo de Leyes de la Biblioteca del Congreso Nacional.

¹⁶¹ Bianchini, M. Ch.: *op. cit.*

¹⁶² Valdivia, V.: «¡Estamos en guerra, señores!». El régimen militar de Pinochet y el “pueblo”, 1973-1980», *Historia* 43(1), 2010, pp. 163-201.

¹⁶³ Huneus, C.: «Elecciones no-competitivas en las dictaduras burocrático-autoritarias en América Latina», *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 13, 1981, pp. 101-140.

Sin embargo, este texto, que fue redactado por Jaime Guzmán, también significó la autolimitación del poder absoluto que se le supone a la dictadura.¹⁶⁴ Dicha autorrestricción autocrática se asentaba sobre tres bases. La primera era la división de poderes, pues el poder ejecutivo residía en Pinochet, pero el legislativo correspondía a la Junta Militar. La segunda era la regla de unanimidad, por la cual sin consenso entre ambos poderes no se podían tomar decisiones. Y la tercera era la construcción de un marco legal que permitiese la creación de instituciones, como el Tribunal Constitucional, que limitasen el poder de la Junta Militar.¹⁶⁵ La Constitución fue aprobada tras un plebiscito –el 67% de los electores votó Sí al proyecto constitucional– de carácter no competitivo, desarrollado en una situación de falta de libertad política. Es decir, no existía una oposición visible que apoyara la respuesta contraria a la propuesta por el gobierno.¹⁶⁶

La *democracia protegida* que pretendía Pinochet no tardó en ver las primeras protestas. El desencadenante fue la crisis económica estallada en 1982. El colapso económico que sufrió el país tuvo como principal explicación la excesiva dependencia del capital extranjero. Recordemos que, tras el golpe de Estado, Chile había asumido un modelo transnacional de desarrollo, basado en la liquidez financiera internacional y en una balanza comercial deficitaria, en la que las importaciones superaban las exportaciones. Así pues, la contracción económica en el mundo capitalista de los años ochenta, influida en parte por la segunda crisis del petróleo, fue fatal para Chile. La demanda de materias primas cayó en picado y con ella los precios del cobre, que suponía un 50% del valor de las exportaciones chilenas. A esto se sumó la disminución del crédito internacional y la subida de las tasas de interés.¹⁶⁷ Al haber destruido el tejido industrial nacional por la entrada masiva de importaciones, Chile se encontró en una situación muy complicada: la inflación se disparó, la moneda se devaluó, la producción cayó el 16% y el desempleo alcanzó el 30%.¹⁶⁸ Las tasas de

¹⁶⁴ Barros, R.: *La Junta Militar: Pinochet y la Constitución de 1980*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2005.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Huneus, C.: *op. cit.*, 1981.

¹⁶⁷ García Bernal, M. C.: *op. cit.*

¹⁶⁸ Alcàzar, J. del: *op. cit.*, 2013.

paro, además, hicieron caer los salarios, que no se recuperaron hasta 1992.¹⁶⁹ No es de extrañar que la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) denominase los años ochenta en Chile como la *década perdida*.¹⁷⁰

En este contexto surgieron las primeras protestas contra la dictadura. Entre mayo de 1983 y julio de 1986 se organizaron numerosas marchas para expresar el descontento popular con la dictadura. Aunque el detonante de las protestas fuera la difícil situación económica, generada por la crisis y el modelo neoliberal que regía el país, estas acabaron evidentemente teniendo como tema central el repudio al sistema político y social de la dictadura. Al liderazgo de la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC) en la primera marcha pronto se le sumó el de fuerzas políticas que pedían la convocatoria de unas elecciones democráticas. Concretamente, nos referimos a dos: la Alianza Democrática, bajo el liderazgo del Partido Demócrata Cristiano, y el Movimiento Democrático Popular, que giraba en torno al Partido Comunista de Chile. Este ciclo de protestas evidenciaba la supervivencia en clandestinidad de activistas sociales y militantes políticos que por primera vez en dictadura alzaban la voz contra el régimen. De hecho, fue precisamente la existencia de una estructura organizativa que canalizara el descontento popular lo que permitió que estas movilizaciones se realizaran periódicamente durante varios meses.¹⁷¹

Se pueden distinguir dos etapas en este periodo de protestas.¹⁷² Una primera de *ebullición* que transcurrió entre mayo de 1983 y octubre de 1984. Durante este año y medio se organizaron once manifestaciones en las que participó un amplio espectro de la sociedad, aunque poco a poco fueron polarizándose y perdiendo su carácter universal.¹⁷³ Esto se debió principalmente al aumento del empleo de la violencia. Por una parte, la

¹⁶⁹ French-Davis, R. y Stallings, B. (eds.): *Reformas, crecimiento y políticas sociales en Chile desde 1973*. Santiago, LOM Ediciones, 2001.

¹⁷⁰ Alcázar, J. del: *op. cit.*, 2013.

¹⁷¹ Lúnecke, A.: *Violencia política (violencia política en Chile. 1983-1986)*. Santiago, Arzobispado de Santiago, 2000.

¹⁷² Moulian, T.: «¿Historicismo o esencialismo?», *Proposiciones* 20, 1991, pp. 287-299.

¹⁷³ Lúnecke, A.: *op. cit.*

represión ejercida por los agentes policiales era más contundente con los sectores populares que con los sectores medios que participaban en las protestas. Mientras que, por otra parte, se organizó una campaña deslegitimadora por parte de la prensa, que señalaba las protestas como *actos vandálicos*. De esta manera, se trataba de desmembrar socialmente las movilizaciones.

Lo cierto es que durante esta etapa tomó protagonismo lo que José Weinstein denomina *jóvenes subproletarios*, caracterizados por la exclusión social, la situación de desempleo y el bajo nivel educativo, todo fruto de las políticas socioeconómicas adoptadas por la dictadura. Condenados a vivir en la marginalidad, sin oportunidades laborales y sin espacios de participación ni perspectivas de futuro, este grupo social se vio empujado a la violencia.¹⁷⁴ Más que las ideas políticas, fue la rabia por su situación de desamparo lo que provocó que se movilizaran.¹⁷⁵ La sensación de que las protestas, aunque fueran pacíficas, eran reprimidas contundentemente los empujó a elevar el grado de violencia: construían barricadas para impedir que los carabineros entraran en sus *poblaciones*, se enfrentaban a la policía con piedras, etcétera. En este sentido, uno de los focos más candentes durante esta primera ola de protestas fue la *población* de La Victoria.

En cuanto a la segunda etapa de protestas, entre septiembre de 1985 y julio de 1986, hemos de destacar su carácter de *repliegue*. Las movilizaciones pasaron de ser reivindicativas a tener un mero carácter expresivo. Las protestas se replegaron hacia las *poblaciones*, donde el descontento era difícil de canalizar. Poco a poco fueron perdiendo fuerza al convertirse en rutinarias. Además, la oposición fue aceptando el marco constitucional inaugurado en 1980. Ciertos gestos del régimen vislumbraban su fin, por lo que se adoptó una postura pragmática para dar una salida pactada de la dictadura. Esto desencadenó que dentro de la misma oposición se abriera una brecha. Dicha brecha se agudizó en

¹⁷⁴ Weinstein, J.: *Los jóvenes pobladores en las protestas nacionales (1983-1984). Una visión sociopolítica*. Santiago, Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación, 1989.

¹⁷⁵ Maza, G. de la y Garcés, M.: *La explosión de las masas. Protesta Nacional 1983-1984*. Santiago, Eco Ediciones, 1985.

septiembre de 1986 cuando el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), brazo armado del Partido Comunista de Chile, atentó contra Pinochet. Este hecho provocó el «aislamiento de la estrategia insurreccional»,¹⁷⁶ lo que significó la aceptación de la vía electoral, que desembocó en el Plebiscito de 1988.

La oleada de protestas en Chile coincidió con dos de los casos de brutalidad policial más sonados durante la dictadura. Inevitablemente, aquellos sucesos marcaron el devenir de la década. Nos referimos al caso Degollados en 1985 y al caso Quemados en 1986. Antes de entrar en materia sobre el primero de estos, conviene repasar la historia de Andrés Valenzuela, alias Papudo, agente arrepentido del Comando Conjunto. Su confesión sobre la práctica de torturas y desapariciones fue la primera que se realizaba desde dentro del aparato represor del Estado. La entrevista la concedió a la *Revista Cauce*, que había sido clausurada en noviembre de 1984 después de que el régimen decretara el estado de sitio. Sin embargo, debido a su repercusión la publicación vio la luz, todo y que las autoridades trataron de impedirlo. Valenzuela se exilió a Francia gracias a la ayuda de la Vicaría de la Solidaridad. Como respuesta, el régimen asesinó degollando a uno de sus trabajadores, José Manuel Parada, junto con dos colaboradores: Manuel Guerrero y Santiago Nattino. El caso causó conmoción, al igual que el asesinato, un año después, de Rodrigo Rojas de Negri, fotógrafo que murió calcinado por una patrulla de militares durante una protesta.

La violencia del régimen contrastaba con cierto aperturismo en reconocimiento a las presiones populares: se eliminó la censura para la literatura, se relajaron los controles para las publicaciones periódicas, se permitió el retorno a cientos de exiliados, etcétera.¹⁷⁷ Entre los que regresaron había muchos artistas —escritores, pintores, actores y músicos, principalmente—, por lo que se fortaleció el escenario cultural del país, que hasta entonces había estado muy debilitado. Sin embargo, no fueron tantos los cineastas que retornaron a Chile: Pedro Chaskel, Gonzalo Justiniano,

¹⁷⁶ Milet, P. V. (comp.): *Estabilidad, crisis y organización de la política: lecciones de medio siglo de historia chilena*. Santiago, Flacso, 2001.

¹⁷⁷ Mouesca, J.: *op. cit.*, 1988b.

Claudio Sapiaín, Douglas Hübner y pocos más. Los hubo también que volvieron para rodar proyectos de manera temporal o clandestina, como Angelina Vázquez, Miguel Littín o Rodrigo Gonçalves. Este regreso parcial de los cineastas se debe a que Chile todavía no tenía las infraestructuras necesarias para que estos pudieran desarrollar sus proyectos, como sí ocurría en los países de acogida.¹⁷⁸ Aun así, la flexibilización de la dictadura permitió que reflotara la producción audiovisual, que en gran parte se nutría de lo que pasaba en el país.

Los cineastas que regresaron se toparon con una nueva realidad. No solo nos referimos al ambiente de protestas que se respiraba en las calles y que sirvió como argumento de muchos de sus relatos, sino también al cambio que se había producido en la manera de hacer cine. En los años ochenta, Chile experimentó un auténtico boom del video. De hecho, según Jessica Ulloa, Chile estaba en la cabeza en cuanto a producción de videos se refiere, por delante incluso de otros países latinoamericanos con un sistema democrático y una producción cinematográfica mayor.¹⁷⁹ Esto se debe principalmente a la invasión de productos de consumo del sector de la tecnología debido a la aplicación a ultranza de una economía de mercado y al consecuente desarrollo de la actividad publicitaria.¹⁸⁰ Como viene a señalar Patricio Guzmán, los cineastas chilenos no esperaban que fuera el video, y no el cine, el principal medio en la comunicación nacional.¹⁸¹ Además, este soporte no solo se utilizó para hacer cine documental, sino también para películas de ficción, como así hicieron Claudio di Girólamo (*Sexto-A 1965*, 1985) o Carlos Flores (*Satelitenis*, 1984). Como diría este último, el video se adapta más a las condiciones de los cineastas «porque el autor no se juega la vida con lo que está haciendo y entonces lo hace con más libertad».¹⁸² Así pues, el nuevo formato triunfó en el gremio del cine por pura necesidad.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Ulloa, J.: *Video independiente en Chile*. Santiago, CENECA-CENCOCEP, 1985.

¹⁸⁰ Mouesca, J.: *op. cit.*, 1988b.

¹⁸¹ Guzmán, P.: «El video: formato o arma. Alternativa popular de la información en Chile». En Guzmán, P.; Getino, O.; Safar, E. *et al.*: *Video, cultura nacional y subdesarrollo*. México, Universidad Nacional de México, 1984, pp. 55-60.

¹⁸² Mouesca, J.: *op. cit.*, 1988b, p. 173.

El video fue el formato desarrollado por una serie de mujeres cineastas chilenas, cuyas obras supusieron una auténtica novedad con respecto a lo que se había hecho hasta el momento. Por lo general, y a excepción de los casos de Angelina Vázquez, Valeria Sarmiento y María Luisa Mallet, los puestos clave en el mundo del cine en Chile habían estado ocupados por hombres, mientras que las mujeres habían sido relegadas a secciones como maquillaje o vestuario. En los años ochenta este panorama cambió gracias a mujeres como Tatiana Gaviola (*Yo no le tengo miedo a nada*, 1984), Lotty Rosenfeld (*Paz para Sebastián Acevedo*, 1985) o Gloria Camiruaga (*Del hecho al derecho hay mucho trecho*, 1988). No se trataba solo de que una mujer se pusiese detrás de la cámara, sino que «representase una “mirada femenina” en la producción nacional».¹⁸³ Estas cineastas consiguieron no solo ser protagonistas como emisoras del relato fílmico, sino sobre todo proponer una reflexión audiovisual en torno al papel de la mujer en la sociedad chilena. Dicha reflexión no puede ser entendida sin los movimientos de protesta que sacudían el país y que colocaban a las mujeres como protagonistas indiscutibles, en gran medida porque eran las portadoras de la memoria de sus familiares ejecutados o desaparecidos.

A pesar de los cambios políticos y cinematográficos que se estaban produciendo en Chile durante la década de los ochenta, lo cierto es que hubo determinadas realidades que no cambiaron: siguieron censurándose películas y todavía había cineastas en el exilio. Como denominador común a ambos hechos y que, además, explica la prohibición de ciertos títulos y el ostracismo de algunos realizadores, encontramos una idea apuntada acertadamente por Antonio Skármeta: la fidelidad del cineasta chileno a la historia de su pueblo.¹⁸⁴ De esta manera, la utilización por parte del cineasta de los lazos con su patria sirvió como sustento para la construcción de su identidad creativa ante situaciones adversas, bien porque carecía de libertad para mostrar su obra o bien porque se encontraba en el exilio.

¹⁸³ Liñero, G.: *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago, Ocho Libros, 2008, p. 125.

¹⁸⁴ Mouesca, J.: *op. cit.*, 1988b.



Arriba, dos fotogramas del film *Imagen latente*. Abajo, los personajes interpretados por Jack Lemmon y Sissy Spacek buscan a Charles Horman en *Missing*.

Entre las películas que se censuraron se encuentra *Imagen latente* (Pablo Perelman, 1987), ficción en la que se trata el tema de los detenidos desaparecidos. Su prohibición se debió, según las autoridades, a que era «una versión parcial e interesada de la realidad que no contribuye al concepto de reconciliación y que promueve la vigencia de la teoría de la lucha de clases».¹⁸⁵ Otra película de los años ochenta que fue censurada es *Missing* (Costa-Gavras, 1982), película de ficción, en la que se representa la desaparición de Charles Horman, un periodista norteamericano, tras el golpe de Estado en Chile. Aunque nunca se nombra directamente el régimen de Pinochet, es bastante evidente que la acción se desarrolla en él. En realidad, se hace un excelente retrato cinematográfico del país, pues sin citarlo se viene a decir claramente que se trata de Chile.¹⁸⁶ El film ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes, y esto ayudó más, si cabe, a concienciar internacionalmente de las violaciones contra los Derechos Humanos que se cometían en Chile.

¹⁸⁵ Mouesca, J. y Orellana, C.: *Breve historia del cine chileno*. Santiago, LOM Ediciones, 2010, p. 154.

¹⁸⁶ Cfr. Cavallo, A. y Martínez, A.: *Chile en el cine: la imagen país en las películas del mundo*. Santiago, Uqbar Editores, 2012.



Cuatro imágenes de la película *Noche sobre Chile*.

En cuanto a los cineastas en el exilio, destaca Sebastián Alarcón. Su caso es bastante singular, pues el golpe de Estado coincidió con una estancia de estudios cinematográficos en Moscú, por lo que su visión de Chile es la del que no ha tenido que abandonar forzosamente su país, sino la del que no puede volver. Desde los años setenta estuvo filmando películas sobre la situación que se vivió tras el golpe, siendo *Noche sobre Chile* (1977) la más relevante de todas. Ese mismo año había sido asistente de dirección para un documental de Roman Karmen sobre Luis Corvalán, secretario general del Partido Comunista de Chile: *El corazón de Corvalán* (1977). En los ochenta se decantó definitivamente por el cine de ficción con la realización de películas como *Santa Esperanza* (1980) o *La caída del cóndor* (1982). Admirador del cine de Federico Fellini, de Michelangelo Antonioni y de Andréi Tarkovski, entre otros, Alarcón es un caso especial porque pudo trabajar fuera de su país como ningún cineasta chileno en el exilio logró jamás. De hecho, aunque sus filmes no son especialmente conocidos en Chile, seguramente sean las películas realizadas por un chileno «que más espectadores han tenido en toda la historia [del cine chileno]».¹⁸⁷

¹⁸⁷ Mouesca, J.: *op. cit.*, 1988b, p. 148.

No obstante, a pesar de que se mantuvieron las restricciones en las libertades políticas y de expresión, como hemos visto, los cambios aperturistas de los años ochenta derivaron en la convocatoria de un plebiscito sobre la continuidad de Pinochet en el poder, lo que permitió articular una oposición capaz de derrotar la opción del régimen. Con prácticamente el 60% de los votos, el resultado fue favorable a la opción del No, en parte, gracias a la campaña publicitaria montada en torno a ella. De esta manera, se dio curso legal a las primeras elecciones democráticas en Chile desde 1973. Con Pinochet derrotado, se inauguraba una nueva etapa para la cual era necesaria una reforma constitucional. El pacto entre gobierno y oposición llegó en cuatro puntos: reducción del poder del presidente de la República, fortalecimiento del Parlamento, restricción del papel de las Fuerzas Armadas y restablecimiento de los derechos políticos de los ciudadanos, que no estaban incluidos en el texto constitucional.¹⁸⁸

En resumen, los años ochenta en Chile fueron un tiempo de gran represión, pero, a la vez, fueron también el germen del cambio que hizo posible dejar atrás la dictadura. Esto no hubiera sido posible sin la movilización popular que, a pesar del ambiente opresivo que se vivía en el país, logró vencer el miedo para salir a la calle a exigir democracia. Sin embargo, la derrota del régimen en las urnas no supuso una ruptura con él, sino que se optó por un modelo transicional que ha marcado el devenir del país hasta nuestros días.

2.3.3. La transición democrática chilena.

Las elecciones democráticas celebradas a finales de 1989 auparon al poder a Patricio Aylwin, candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia, un conglomerado de partidos de izquierda y de centro, entre los que se encontraban el Partido Socialista y el Partido Demócrata

¹⁸⁸ Arriagada, G.: *Por la razón o la fuerza. Chile bajo Pinochet*. Santiago, Editorial Sudamericana, 1998.

Cristiano, que surgió con motivo de la campaña del No en el Plebiscito de 1988. Aylwin derrotó con más del 55% de los votos al candidato de la derecha, Hernán Büchi –antiguo ministro de Pinochet–, y al independiente Francisco Javier Errázuriz. Se inauguraba así el periodo de la Concentración, que encadenó cuatro gobiernos consecutivos: los dos primeros dirigidos por demócrata cristianos –Aylwin y Eduardo Frei Ruiz-Tagle– y los otros dos, por socialistas –Ricardo Lagos y Michelle Bachelet–. Esta tendencia política se vio únicamente interrumpida por el gobierno del derechista Sebastián Piñera entre los años 2010 y 2014.

La presidencia de Aylwin estuvo marcada por el retorno a la vida democrática, lo cual no sucedió sin particularidades. El paso de un régimen autocrático a otro democrático se realizó mediante una serie de acuerdos en los que imperaban dos propósitos: el consenso y la reconciliación. Cuando hablamos de *consenso*, nos referimos al formalismo institucional del acuerdo por el que se neutralizan «los conflictos de significaciones de un pasado que todavía sigue en disputa política, simbólica e interpretativa».¹⁸⁹ Esto explica la aceptación por parte de los nuevos gobernantes de las leyes promulgadas en dictadura, como la Constitución de 1980 o el sistema económico neoliberal heredado del gobierno de Pinochet, al mismo tiempo que responsabilizaba al régimen anterior de las violaciones de los Derechos Humanos cometidas entre 1973 y 1990.¹⁹⁰ De hecho, una de las primeras medidas fue la creación de una Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación para esclarecer la verdad sobre lo ocurrido durante la dictadura y así poder «satisfacer las exigencias elementales de la justicia y crear las condiciones indispensables para alcanzar una efectiva reconciliación nacional».¹⁹¹

El establecimiento de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación tuvo como principal resultado la redacción del denominado

¹⁸⁹ Richard, N.: «Recordar el olvido». En Olea, R. y Grau, O. (comps.): *Volver a la memoria*. Santiago, LOM Ediciones, 2001, p. 15.

¹⁹⁰ Gatzemeier, C.: «Hacer memoria en el Chile actual. Historias e Historia. (Re)construcción del acontecer y escenificación del recuerdo en relatos de autores chilenos», *Taller de letras* 49, 2011, pp. 109-121.

¹⁹¹ Ministerio de Justicia, Decreto Supremo 355, del 25 de abril de 1990, «Crea Comisión de Verdad y Reconciliación», Archivo de Leyes de la Biblioteca del Congreso Nacional.

Informe Rettig, en honor al jurista Raúl Rettig, presidente del organismo que lo produjo. El texto suponía el reconocimiento simbólico de ejecutados y desaparecidos por parte de las instituciones del Estado, que hasta ese momento no solo se habían posicionado en contra de las víctimas, sino que incluso habían actuado como victimarios. No obstante, el *Informe Rettig* contenía una serie de contradicciones jurídicas, puesto que confiaba la revelación de la verdad a un posterior juicio histórico, demostrando la incapacidad por parte de las instituciones «para implementar una justicia efectiva».¹⁹² Entre otras cosas, dicho informe describía la represión de la dictadura, pero no denunciaba a sus autores, muchos de los cuales seguían ocupando cargos institucionales. El mismo Pinochet seguía estando al mando del Ejército. Así fue cómo «el criterio de justicia fue reemplazado por el de reparación»,¹⁹³ lo que suponía un desplazamiento de la responsabilidad legal hacia lo meramente simbólico.¹⁹⁴

La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación actuó en tres fases.¹⁹⁵ Una primera de calificación de denuncias para el reconocimiento de casos de violaciones de los Derechos Humanos. En total recibieron 4.700 denuncias, de las cuales fueron aceptadas 3.197. De estas 1.102 eran desaparecidos y 2.095, ejecutados. Una segunda fase de búsqueda de desaparecidos, que posibilitó el hallazgo de 144 víctimas. Y una tercera fase de asistencia legal y social para facilitar a los familiares que se acogieran a la ley de reparación aprobada en 1992, por la que estos recibirían una serie de ayudas: pensión, beneficios sanitarios y educativos, etcétera.¹⁹⁶

Sin embargo, el *Informe Rettig*, que había sido puesto en tela de juicio por las Fuerzas Armadas, se vio empañado cuando miembros del

¹⁹² Vidal, H. (ed.): *Política cultural de la memoria histórica: Derechos Humanos y discursos culturales en Chile*. Santiago, Mosquito Comunicaciones, 1997, p. 14.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Lira, E. y Loveman, B.: *Políticas de reparación. Chile 1990-2004*. Santiago, LOM Ediciones, 2005.

¹⁹⁶ Ministerio de Interior, Ley 19123, del 08 de febrero de 1992, «Crea Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación y establece pensión de reparación y otorga otros beneficios a favor de personas que señala», Archivo de Leyes de la Biblioteca del Congreso Nacional.

FPMR asesinaron en 1991 al senador y líder del partido derechista Unión Democrática Independiente (UDI), Jaime Guzmán, responsable ideológico de la dictadura.¹⁹⁷ Fue un duro golpe para el proceso de reconciliación, pues desvió la atención política hacia una actuación terrorista, enfangando el debate sobre los Derechos Humanos.¹⁹⁸ De hecho, la pérdida de importancia del *Informe Rettig* ante la opinión pública tras el asesinato de Guzmán explica que el texto fuera calificado como «el primer desaparecido de la democracia».¹⁹⁹

La constitución de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación marcó un antes y un después en la historia reciente de Chile. El impacto que esta tuvo en la sociedad chilena se debió en gran parte a que el Estado reconocía su responsabilidad en las agresiones cometidas durante la dictadura. El emotivo discurso del presidente Aylwin pidiendo perdón a las víctimas fue especialmente dilucidador en este sentido. Sus palabras fueron: «Todo lo que está contenido en el *Informe Rettig* es verdad, y configura la verdad de que hubo represión. Lo asumo como culpa del Estado chileno y me conduelo por ella». El hecho de que fueran las propias instituciones públicas las que estuvieran detrás de este organismo permitió que muchas familias se despojasen del miedo que en ellas se había instalado durante años.²⁰⁰ No se producía un final legal a las violaciones de los Derechos Humanos, pero sí uno simbólico, pues alineaba la memoria colectiva de las víctimas con el discurso oficial.

Tomás Moulian señala que el *Informe Rettig* supuso un «complejo ritual simbólico»,²⁰¹ pues tras el reconocimiento oficial del terrorismo de Estado por parte del presidente Aylwin hay una doble lectura: al asumir la culpa el máximo representante de la nación se está transfiriendo dicha culpa a cada uno de sus habitantes, ya que solamente hermanados en la

¹⁹⁷ Milet, P. V. (comp.): *op. cit.*

¹⁹⁸ Drake, P. y Jaksic, I. (comps.): *El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa*. Santiago, LOM Ediciones, 2002.

¹⁹⁹ Otano, R.: *Nueva crónica de la transición*. Santiago, LOM Ediciones, 2006, p. 215.

²⁰⁰ Bengoa, J.: «Reconciliación e impunidad: los derechos humanos en la transición democrática», *Proposiciones* 25, 1994, pp. 39-49.

²⁰¹ Moulian, T.: «La liturgia de la reconciliación». En Richard, N. (ed.): *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2006, p. 24.

culpa los chilenos pueden iniciar la reconciliación. Esto se expresa simbólicamente en la exhibición de un trozo de iceberg en el pabellón de Chile durante la Exposición Universal de Sevilla en 1992. El bloque de hielo se presenta al mundo como un elemento identitario del país y, al mismo tiempo, como «símbolo de pureza que elimina toda huella culpable».²⁰²

Tras el mandato de Patricio Aylwin, llegó al poder otro demócrata cristiano: Eduardo Frei Ruiz-Tagle, que ostentó el cargo de presidente de la República entre los años 1994 y 2000. Durante el gobierno de Frei Ruiz-Tagle se profundizó en la economía de libre mercado, siendo la entrada en el Mercosur el hecho más relevante en este sentido. Hasta el momento, Chile se había mantenido al margen, pues se aprovechaba de las relaciones comerciales con Estados Unidos iniciadas durante la dictadura. No obstante, la transición antepuso el pragmatismo económico al alineamiento incondicional con su socio norteamericano.²⁰³ De esta manera, se emprendió una estrategia de *inserción múltiple* en el mercado, indispensable para el desarrollo económico.²⁰⁴ El triunfo del modelo de *regionalismo abierto* se explica, pues, por dos motivos. En primer lugar, las nuevas autoridades democráticas consideraban un éxito el sistema de reducción arancelaria unilateral implementado por el gobierno de Pinochet, a través del cual se facilitaban las importaciones. Y en segundo lugar, el auge de los bloques regionales de libre comercio a nivel internacional en los años noventa obligó a Chile a formar parte de este sistema.²⁰⁵

La continuidad de la economía de libre mercado evidenciaba que la transición chilena fue más un proceso teórico intelectual, «que no logró generar nuevas prácticas enraizadas en los nuevos discursos».²⁰⁶ Surgió

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ Fazio, H.: *La globalización en Chile. Entre el Estado y la sociedad de mercado*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

²⁰⁴ Fuentes, C.: «La política exterior de la transición chilena desde sus fuentes internas», *Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos* 14(2), 2014, pp. 133-157.

²⁰⁵ French-Davis, R.: «El impacto de las exportaciones sobre el crecimiento en Chile», *Revista de la CEPAL* 76, 2002, pp. 143-160.

²⁰⁶ Monsálvez, D. G.: «La dictadura militar de Augusto Pinochet como Historia del presente: Historiografía, dictadura, Transición, demanda social y crisis de representatividad», *Historia Actual Online* 30, 2013, p. 184.

entonces la idea de que más que una *transición*, lo que ocurría era una *transacción*.²⁰⁷ Así se valoró también el nuevo sistema político, denominado *binominal*, por el cual los diputados y los senadores serían elegidos en cada distrito a partir de los dos candidatos con más votos en las listas. De esta manera, se pretendía reducir el número de partidos políticos, lo que afectaba a las formaciones minoritarias.²⁰⁸ Dicho sistema electoral fue aprobado en 1989 y estaba diseñado para favorecer a las fuerzas políticas que se identificaban con la dictadura.²⁰⁹ Por lo tanto, si, como dice Danny G. Monsálvez, «el tipo de sistema electoral, está directamente relacionado con la legitimidad política que tiene un sistema democrático en un país»,²¹⁰ el sistema binominal de Chile confería una muy baja calidad a la representatividad de la clase política chilena. De hecho, Manuel Antonio Garretón no duda en definirla como una democracia de mala calidad.²¹¹

En 1998 se produjo un hecho que venía a confirmar todas las deficiencias de la transición: la detención en Londres de Pinochet por orden del juez español Baltasar Garzón. La acusación pretendía encausar a Pinochet, argumentando que la inmunidad del entonces senador vitalicio quedaba sin efecto, al tratarse de crímenes de lesa humanidad y al probar que Pinochet no asumió la jefatura de Estado hasta junio de 1974, tal como demuestran las fuentes hemerográficas aportadas por Joan del Alcàzar, que trabajaba como perito del caso.²¹² No obstante, tras meses de deliberaciones, se dictaminó que Pinochet solo tenía inmunidad para los hechos ocurridos hasta el 8 de diciembre de 1988, cuando la Convención Internacional contra la Tortura se aplicó en Gran Bretaña. A partir de

²⁰⁷ Moyano, C.: *El MAPU durante dictadura. Saberes y prácticas políticas para una microhistoria de la renovación socialista en Chile. 1973-1989*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2010a.

²⁰⁸ Cabezas, J. M. y Navia, P.: «Efecto del sistema binominal en el número de candidatos y de partidos en elecciones legislativas en Chile, 1989-2001», *Política. Revista de Ciencia Política* 45, 2005, pp. 29-51.

²⁰⁹ Collier, S. y Sater, W.: *op. cit.*

²¹⁰ Monsálvez, D. G.: *op. cit.*, 2013, p. 184.

²¹¹ Garretón, M. A.: *Hacia una nueva era política. Estudios sobre las democratizaciones*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1995.

²¹² Alcàzar, J. del: *Yo pisaré las calles nuevamente. Chile, revolución, dictadura, democracia (1970-2006)*. Santiago, Editorial Universidad Bolivariana, 2009.

entonces, podría ser procesado y extraditado, como solicitaba el juez Garzón, aunque de los cargos que se le imputaban solo quedó uno: el de participación en actos de tortura. Casi dos años después de su detención, un empeoramiento en el estado de salud de Pinochet provocó que el ministro de Interior británico, Jack Straw, cancelara su extradición a España, donde iba a ser juzgado, permitiéndole volver a su país.²¹³ El recibimiento que se le brindó por parte de las autoridades militares evidenciaba más que nunca qué tipo de herencia había recibido la democracia en Chile.

La mediatización del caso obligó a los diferentes actores sociales a tomar posiciones, dejando entrever la debilidad del consenso político que había regido la transición. De esta manera, se reabrió el debate de la memoria. Una evidencia de ello fue la creación de la Comisión Funa en el año 2000, iniciativa que nació debido a las insuficientes medidas para la reparación judicial y simbólica de las víctimas de la dictadura.²¹⁴ Entendemos por *funas* aquellas protestas públicas con un carácter acusatorio que son organizadas contra personas concretas, implicadas en violaciones de Derechos Humanos y que no han sido procesadas por la justicia. Este tipo de prácticas sociales surgió dentro del marco de la detención de Pinochet, mostrando la necesidad de recuperar el debate sobre los Derechos Humanos.²¹⁵

La causa contra Pinochet fue un punto de inflexión en la batalla por la memoria que se libraba en Chile desde 1973. Hay que tener en cuenta que las fuerzas de la derecha seguían controlando el escenario mediático, en el que se anteponía el nuevo orden político y económico a las reclamaciones de justicia y verdad. Esto había dejado «a los actores del conflicto sin la posibilidad de reconocerse como sujetos de la historia ni como sujetos con historia(s)». ²¹⁶ Sin embargo, el procesamiento de

²¹³ Pérez, M. y Gerdtzen, F.: *Augusto Pinochet. 503 días atrapado en Londres*. Santiago, Editorial Los Andes, 2000.

²¹⁴ Gahona, Y.: «Si no hay justicia... hay funa», *Revista Virtual ILAS* 3, 2003. En línea: <http://www.ilas.cl/elcaso.htm> [consultado el 23/11/2016].

²¹⁵ Kovalskys, J.: «Trauma social, modernidad e identidades sustraídas: Nuevas formas de acción social», *Psyche* 5(2), 2006, pp. 13-24.

²¹⁶ Richard, N.: «Con motivo del 11 de Septiembre. Notas sobre *La memoria obstinada* (1996) de Patricio Guzmán». En Jelin, E. y Longoni, A. (comps.): *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2005, p. 124.

Pinochet provocó una *irrupción de la memoria*.²¹⁷ A este asunto se sumaron las informaciones sobre sus cuentas bancarias en Estados Unidos y el reconocimiento por parte del comandante en jefe del Ejército, Juan Emilio Cheyre, de la responsabilidad de las Fuerzas Armadas en las violaciones de los Derechos Humanos cometidas durante la dictadura.

Por aquel entonces, la presidencia de la República había recaído en las manos de un político muy activo en las protestas contra el régimen: Ricardo Lagos, el primer socialista en alcanzar el poder tras Salvador Allende. Durante su mandato «las conmemoraciones del golpe militar fueron impulsadas desde la lógica de una política de Estado y con toda la fuerza y espectacularidad que ello conllevó». ²¹⁸ Por ejemplo, se recuperaron lugares simbólicos como el Estadio Chile, donde fue torturado el músico Víctor Jara, pasando a llamarse Estadio Víctor Jara en su honor. Además, todos los 11 de septiembre se divulgaba información sobre el golpe de Estado, exaltando la figura de Allende, que había sido demonizada por la dictadura.²¹⁹

Los procesos de reparación tuvieron un nuevo impulso con la constitución en 2003 de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. Su principal resultado fue el *Informe Valech* –toma el nombre del presidente de la comisión, el obispo Sergio Valech–, un texto que venía a suplir las carencias del *Informe Rettig*. El nuevo informe suponía la aparición pública de la figura del torturado político, ya que el anterior informe solo consideraba la tortura como forma represiva, dejando sin visibilidad a los casi 30.000 supervivientes a la tortura que la dictadura aplicó entre 1973 y 1990.²²⁰ Precisamente es esta la diferencia entre ambos textos: mientras el *Informe Rettig* solo reconoce como víctimas a aquellos que han fallecido, el *Informe Valech* amplía esta consideración a los supervivientes, lo que supone un paso más en el modelo de reparación. De

²¹⁷ Bianchini, M. Ch.: *op. cit.*

²¹⁸ Waldman, G.: «A cuarenta años del golpe militar en Chile. Reflexiones en torno a conmemoraciones y memorias», *Revista Mexicana de Políticas y Ciencia Sociales* 59(221), 2014, pp. 248.

²¹⁹ Joignant, A.: *Un día distinto. Memorias festivas y batallas conmemorativas en torno al 11 de septiembre en Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 2007.

²²⁰ Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura: *Informe Valech*. Santiago, 2005.

las 35.868 personas que prestaron su testimonio a la comisión, esta consideró 27.255. Es especialmente notorio que un 68% de las detenciones que sufrieron estas víctimas se produjera en el año 1973.²²¹



Cuatro fotogramas de la película *Bilbao*.

La transición supuso una apertura cultural relativa. Es verdad que ciertos espectáculos y eventos prohibidos durante la dictadura se permitieron en este nuevo contexto político. No obstante, se siguieron censurando otros, bien porque atacaban la moral, que parecía que seguía estando custodiada por una parte de la sociedad, o bien porque removía el pasado de tal forma que ponía en peligro el pacto de la transición y, por tanto, la gobernabilidad del país.²²² Entre las películas que pasaron por la censura de la democracia se encuentra el film español *Bilbao* (Bigas Luna, 1978), que ponía a prueba la catadura moral de la sociedad chilena. No fue la única, TVN (Televisión Nacional de Chile) autocensuró numerosos

²²¹ *Ibidem*.

²²² Subercaseaux, B.: *op. cit.*

filmes sobre la dictadura con el fin de enterrar el tema de la memoria.²²³ Resulta paradójico que cuando supuestamente se habían recuperado las libertades, estas no se hicieron plenamente efectivas. Tampoco se conquistó plenamente la libertad a nivel de creación artística, afectada en parte por las deficiencias de un sector con escaso presupuesto.²²⁴



Arriba, dos escenas del film *La muerte y la doncella*. Abajo, otras dos de *Amnesia*.

Como señala el cineasta Miguel Littín, «la cultura en la transición postdictadura se mantiene en una ambigüedad sin rasgos. Tiene vocación de ser, pero no llega a ser, porque no es capaz de reconocerse en el país real».²²⁵ En su opinión dicha ambigüedad se producía por la oscilación entre las declaraciones públicas, en las que se hablaba de reparación, y las estructuras económicas y políticas heredadas de la dictadura, que se imponían como realidades cotidianas del chileno. A nivel cinematográfico, el nuevo contexto no supuso un tratamiento apasionado de la experiencia

²²³ Portales, F.: Documentales censurados por TVN con sus respectivos galardones. Recurso electrónico, 2008. En línea: <http://www.icei.uchile.cl/noticias/53174/documentales-autocensurados-por-tvn> [consultado el 01/10/2016].

²²⁴ Cortínez, V.: «¿Es posible hacer cine en Chile? Las hazañas del *Gringuito* de Sergio Castilla», *Perspectivas* 2(2), 1999, pp. 271-284.

²²⁵ Littín, M.: «La posibilidad de ser». En Foxley, A. M. y Tironi, E. (eds.): *1990-1994, la cultura chilena en transición*. Santiago, Secretaría de Comunicación y Cultura, 1994, p. 108.

traumática de la dictadura, por lo menos en cuanto a la producción nacional respecta. Eso sí, hubo cintas extranjeras, como *La muerte y la doncella* (Roman Polanski, 1993), basada en una obra teatral de Ariel Dorfman, que denunciaban el desamparo judicial de algunas víctimas supervivientes de la dictadura, pues en su vida diaria coincidían con sus propios victimarios. Esto suponía una crítica profunda a la idea de la reconciliación con la que se trabajaba en los círculos políticos.²²⁶

El enfrentamiento directo entre víctimas y victimarios en la transición evidenció las carencias de la justicia chilena y las deficiencias del proceso de reconciliación. La coexistencia de ambas figuras en un ámbito cotidiano impedía que se cerraran las heridas de la dictadura, como así se observa en el film *Amnesia* (Gonzalo Justiniano, 1994), en el que se trata de reflejar cómo los victimarios siguen presos de sus acciones del pasado, lo que les conduce a la locura.²²⁷ No todas las películas de ficción mostraron de manera tan directa las cicatrices de la dictadura. De hecho, esta manera de colocar al público chileno frente su pasado era más propia del cine documental, en el que autores como Patricio Guzmán, Patricio Henríquez o Carmen Castillo, por citar los más prolíficos en este sector, trabajaron la memoria con intensidad. Sus documentales acabaron conformando todo un contradiscurso que sirvió de contestación al silencio impuesto por la transición democrática en Chile.²²⁸

En términos generales, en la producción nacional de ficción predominó «la prudencia de seguir más las situaciones y dejar de lado los significados... neutralizando el elemento discursivo-político».²²⁹ En cierta medida, esta mirada sosegada del pasado reforzaba la idea de una reconciliación a través del olvido.²³⁰ Un ejemplo de ello es el film de ficción *La frontera* (Ricardo Larraín, 1992), en el que, a pesar de contener

²²⁶ Lillo, G.: «El cine y el contexto político-cultural en el Chile de la posdictadura», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20(1), 1995, pp. 31-42.

²²⁷ Alcàzar, J. del: *op. cit.*, 2013.

²²⁸ Sadek, I.: «Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán», *Revista Cine Documental* 8, 2013, pp. 28-71.

²²⁹ Mouesca, J.: *Cine chileno: veinte años. 1970-1990*. Santiago, Ministerio de Educación, 1992, p. 123.

²³⁰ Lillo, G.: *op. cit.*

una crítica a la dictadura, el efecto se diluye al realizar una caricatura de las autoridades dictatoriales y al tratar en clave de humor algunos aspectos de la represión. En cierta medida, la película suaviza la imagen del régimen, de manera que se convierte en un producto inocuo, con el que se evita remover conciencias, para así no molestar al proceso de reconciliación.²³¹



Cuatro imágenes de la película *La frontera*.

Los cineastas chilenos habían pasado diecisiete años viviendo en el ostracismo, muchos habían trabajado de manera clandestina y otros tantos se habían topado con enormes dificultades para continuar su carrera artística. En democracia, muchos de los que habían sacado adelante sus películas siguieron detrás de las cámaras –Andrés Racz, Orlando Lübbert, Ignacio Agüero o Emilio Pacull, entre otros–, reflejando en sus obras claramente la nueva situación política. Se puede decir, como señala Ángel Luis Hueso, que «la transición a la democracia, con todas las limitaciones que se le han reconocido, ha supuesto una nueva situación también para la

²³¹ *Ibidem*.

imagen de este país. Las dificultades congénitas a las cinematografías [...] siguen presentes aquí, con lo que están suponiendo de problemas permanentes para crear una continuidad en la producción; a ello hay que unir la permanencia en el extranjero de algunos de sus grandes realizadores, como es el caso de Raúl Ruiz, que aunque siguen trabajando no lo hacen directamente vinculados a la industrial chilena».²³²



Infancia y dictadura en los filmes

El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos, arriba, y *Machuca*, abajo.

A las aportaciones de cineastas que venían trabajando la situación política de Chile desde los años setenta y ochenta, se sumó entonces una generación de realizadores que comenzó a tratar el pasado desde una nueva perspectiva. En sus obras hay referencias autobiográficas, predominando un ambiente nostálgico sobre la infancia y la adolescencia, etapas que están influidas directamente por la dictadura. Ejemplos de ello son el tándem que forman Bettina Perut e Iván Osnovikoff (*El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos*, 2004) o Andrés Wood (*Machuca*, 2004). A pesar de los elementos que ambos filmes tienen en común, sobre todo, la presentación del conflicto de la dictadura a través de los ojos de unos niños, podemos considerar que sus obras son antagónicas. Por una parte, Perut y

²³² Hueso, Á. L.: *El cine y el siglo XX*. Barcelona, Ariel, 1998, p. 132.

Osnovikoff hurgan en la herida de la reconciliación y presentan una película de la que se extrae la idea de que esta es imposible. Mientras que, por otra parte, Wood propone recurrir a valores como el amor o la amistad de unos niños, que personifican la polarización social de Chile, para encontrar salida a las cuentas pendientes del pasado. En ambos casos, al provocar la identificación del espectador con niños también se está poniendo de manifiesto el valor educativo del cine.²³³

Resumiendo, la transición fue una etapa cargada de simbolismo. El proceso de reparación de las víctimas confrontó con el de reconciliación del país. Pasado y futuro entraron en conflicto en un tiempo presente dominado por las herencias de la dictadura, pero que no dejó de mirar hacia un porvenir conciliador. Debido a los anclajes con el pasado, la justicia siguió siendo un asunto sin resolver. Fue entonces cuando la memoria, muchas veces apoyada en la imagen cinematográfica, suplantó la verdad que los tribunales negaban a las víctimas.

2.3.4. *La democracia chilena tras la muerte de Pinochet.*

En diciembre del año 2006, Augusto Pinochet falleció tras sufrir un infarto. Lo hizo en el Hospital Militar de Santiago acompañado de sus familiares y sin haber sido condenado judicialmente. Tenía pendiente centenares de querellas por violaciones contra los Derechos Humanos. De hecho, en 2008 estaba previsto que se dictara la primera condena en su contra por el caso Villa Grimaldi. Su muerte volvió a polarizar a la sociedad chilena. Mientras muchos lloraban su muerte y se agolpaban a las puertas de la Escuela Militar, donde fueron trasladados sus restos, otros tantos se concentraban en medio de un ambiente festivo en la céntrica Plaza Baquedano de la capital. Los sentimientos de esta última parte de la población estaban encontrados, pues mientras su fallecimiento suponía una

²³³ Muñoz, D.: *Cine, niños y educación. El niño como espectador cinematográfico*. Dirigida por Francisco García y Álvaro Pérez. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

liberación respecto a los fantasmas del pasado, al mismo tiempo el hecho de que no hubiera sido condenado por la justicia dejaba sin resolver el cierre de las heridas del pasado.

El velatorio que se organizó en la Escuela Militar fue la última escenificación del pinochetismo, simbolizada en la acción de tres jóvenes que le despidieron con el brazo en alto haciendo el saludo nazi. También fue representativo el escupitajo sobre su tumba que le dedicó el nieto del general Carlos Prats en repulsa por el asesinato de su abuelo. La memoria y la impunidad chocaban en su última batalla. En esta ocasión, la memoria recibió el apoyo institucional. Por aquel entonces la presidenta de la República era Michelle Bachelet, socialista al igual que su predecesor, Ricardo Lagos, pero con la particularidad de que había sido víctima de la dictadura: fue torturada y su padre, el general Alberto Bachelet, asesinado en 1974. Era lógico pensar que el gobierno se negara a organizar unos funerales de Estado en honor a Pinochet, que únicamente fue homenajeado por el Ejército. Lo que quedaba claro era que «la muerte de Pinochet, el 10 de diciembre de 2006, colocó una vez más el pasado de la dictadura en el centro del debate social».²³⁴

La desvinculación de las instituciones de la figura de Pinochet marcaba una clara política de la memoria. Hasta el momento, la condena de la dictadura había sido más bien ambigua, pero con Bachelet se clarificó. A medida que los años han pasado, el personaje de Pinochet ha sido cada vez más repudiado por el conjunto de la sociedad chilena, siendo escasos los apoyos que sigue recibiendo el dictador. No pasa lo mismo con su obra, «ya que de manera silenciosa o vociferante, sus transformaciones son aceptadas, valoradas y reproducidas por una gran parte de la élite política chilena».²³⁵ La muerte de Pinochet sirvió para hacer un balance en torno al pasado y la herencia que les había dejado a los chilenos. Y de ello se encargaron los medios de comunicación, que presentaban dos contrapesos:

²³⁴ Ruderer, S.: «La política del pasado en Chile 1990-2006: ¿Un modelo chileno?», *Universum* 25(2), 2010, p. 174.

²³⁵ Pancani, D.: «Identidad visual y la muerte de Pinochet», *Comunicación y Medios* 29, 2014, p. 53.

la violación de los Derechos Humanos, por una parte, y el desarrollo económico, por otra.

El primer gobierno de Bachelet –regresó al poder en 2014– supuso la adopción, a pesar de tener cierto aire reformista, de un modelo continuista con respecto a los tres anteriores gobiernos de la Concertación que, a su vez, reproducían el sistema político y social de la dictadura basado en la desigualdad.²³⁶ Durante su mandato tuvo que hacer frente principalmente a dos focos de conflicto: los estudiantes de la enseñanza secundaria y el pueblo mapuche. Los primeros encendieron la llama de la movilización estudiantil en Chile con lo que se denominó la *Revolución de los Pingüinos*, en referencia al uniforme que tradicionalmente llevan los escolares. Desde aquellas manifestaciones en 2006 se ha ido formando un auténtico movimiento estudiantil que exige una profunda reforma en el sistema educativo chileno, otra de las herencias de la dictadura.

En cuanto al conflicto mapuche, presente en la vida política chilena desde el regreso a la democracia, se basa en la reclamación por parte de las comunidades mapuches de las tierras que les fueron arrebatadas durante el proceso de ocupación militar del sur de Chile y en el reconocimiento de una identidad cultural propia, lo que viene a confluir en la exigencia de su derecho a la autodeterminación. Estas pretensiones chocaban con la visión etnocéntrica del Estado chileno. Además, «el reconocimiento de los mapuches en su calidad de pueblo atentaría contra los fundamentos de la institucionalidad chilena»,²³⁷ ya que la Constitución de 1980 establece que el Estado chileno es unitario. El modelo económico neoliberal y las políticas indigenistas de los diferentes gobiernos chilenos no han hecho sino agravar el problema. Para aplacar el conflicto se han utilizado medidas represivas como la aplicación de la Ley Antiterrorista, cuyo origen se remonta a la dictadura de Pinochet.²³⁸ Uno de los casos más sonados sobre este conflicto –y que afecta a la censura cinematográfica– fue la detención

²³⁶ Moulian, T.: «El gobierno de Michelle Bachelet: las perspectivas de cambio», *Observatorio Social de América Latina* 6(19), 2006, pp. 131-135.

²³⁷ Tricot, T.: «Democracia formal y derechos indígenas. Una aproximación a la relación actual entre el Estado chileno y el pueblo mapuche», *Historia Actual Online* 12, 2007, p. 50.

²³⁸ Ministerio de Interior, Ley 18314, del 17 de mayo de 1984, «Determina conductas terroristas y fija su penalidad», Archivo de Leyes de la Biblioteca del Congreso Nacional.

en 2008 de la documentalista Elena Varela durante el rodaje del film *Newen Mapuche* (2010). La cineasta fue acusada de colaboración con grupos terroristas al utilizar en su rodaje el testimonio de varias personas que eran buscadas por las autoridades. Finalmente, Varela fue absuelta y pudo terminar la película, una de las más explícitas sobre la represión que ejerce la policía contra la comunidad mapuche, que acusa directamente al Estado chileno del expolio y del uso indiscriminado de la violencia.²³⁹ Sin duda, el cine ha posibilitado visibilizar el problema, ya que había permanecido oculto en la prensa y en la televisión, un motivo que explica la deriva violenta del conflicto en los últimos tiempos.²⁴⁰



Cuatro imágenes del film *Newen Mapuche*. Arriba, la realizadora Elena Varela.

La elección de Sebastián Piñera como presidente de la República en el año 2010 supuso un hecho insólito en Chile, pues era el primer mandatario de la derecha elegido democráticamente desde Jorge Alessandri en 1958. Aunque la comparación entre ambos dirigentes ha sido inevitable, lo cierto es que hay ciertos puntos en los que se alejan, sobre todo, en

²³⁹ Veres, L.: *op. cit.*, 2015.

²⁴⁰ Veres, L.: El documental chileno como fuente historiográfica: Historia y memoria de una crisis. En *IV Congreso Internacional de Historia y Cine (Barcelona, 3-5 de septiembre de 2014)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

relación a los vínculos con la élite empresarial, que Piñera parece no representar.²⁴¹ Tampoco *El Mercurio* jugó el mismo papel en la elección de ambos presidentes, a razón de los cambios históricos que se han producido en el país en los últimos tiempos. Por eso algunos estudiosos distinguen entre la *derecha histórica* de Alessandri y la *nueva derecha* de Piñera.²⁴² Los contextos históricos también son bien diferentes, así que cada actuación política, incluso cada gesto, hemos de entenderlos dentro de una realidad propia.

No se puede olvidar que, por ejemplo, Piñera votó por el No en el Plebiscito de 1988, de la misma manera que, desde su posición de poder y con el fin de continuar la política reconciliadora, se mostró crítico con la actuación de los medios de comunicación y la justicia durante la dictadura, de los que señaló que pudieron hacer más por esclarecer las violaciones de los Derechos Humanos.²⁴³ La llegada al poder de Piñera interrumpió un ciclo de gobiernos de la Concertación que duraba desde 1990. No obstante, se siguió avanzando en el reconocimiento de las víctimas de la dictadura. En el año 2011 se publicó un segundo *Informe Valech* en el que se ampliaba la nómina de prisioneros y torturados, con 9.795 nuevas víctimas, así como la de detenidos desaparecidos y ejecutados, a la que había que sumar 30 nuevos casos. De esta manera, el número total de víctimas de la dictadura ascendía a 40.018.²⁴⁴

Durante el mandato de Piñera se organizó la mayor movilización desde el fin de la dictadura. En 2011 los estudiantes universitarios salieron a la calle exigiendo mayores posibilidades de acceso a la enseñanza superior, un aumento de gasto en la educación pública y una democratización del sistema universitario. Consiguieron paralizar la

²⁴¹ Correa, S.: *Con las riendas del poder. La derecha chilena en el siglo XX*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2011.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Cea, R.: «Piñera critica la actuación de la Justicia durante la dictadura de Pinochet», *El País*, 06/09/2013. En línea: http://internacional.elpais.com/internacional/2013/09/06/actualidad/1378425652_913978.html [consultado el 26/11/2016].

²⁴⁴ Délano, M.: «Chile reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet», *El País*, 20/08/2011. En línea: http://elpais.com/diario/2011/08/20/internacional/1313791208_850215.html [consultado el 26/11/2016].

enseñanza durante dieciséis semanas entre abril y septiembre de 2011, y lograron tener el favor de la opinión pública, hasta el momento crítica con las protestas en la calle.²⁴⁵ Apoyada por las clases medias, esta oleada de protestas fue un ejemplo de movilización ciudadana, que venía «a ocupar el espacio que una vez tuvieron el movimiento democrático y de derechos humanos, durante la década de los ochenta, y el movimiento obrero, durante gran parte del siglo XX».²⁴⁶

Los negociadores del gobierno con los estudiantes se escudaban en argumentos como: «La educación no puede ser gratuita», «Solo puede ser buena la educación cuando es privada» o «Todos los bienes tienen su precio». Dichas ideas representaban la mentalidad neoliberal que seguía imperando en la élite política chilena y, al mismo tiempo, mostraban la incapacidad del gobierno por comprender la realidad que lo estaba retando.²⁴⁷ Y es que los apoyos sociales que recibieron las protestas de 2011 evidenciaban una clara politización de la misma y una creciente desconfianza en las instituciones como «cobijo simbólico de los ciudadanos».²⁴⁸ A pesar del fracaso final del movimiento estudiantil, pues no logró sus objetivos de transformación de la educación chilena, sí que sirvió para renovar la clase política chilena, pues de él salieron figuras como Camila Vallejo, Giorgio Jackson, Gabriel Boric o Karol Cariola, que hoy ocupan puestos de diputados en el parlamento chileno.

Cuarenta años después del golpe de Estado, el debate sobre las responsabilidades del fin de la democracia chilena en los años setenta y sobre los significados del golpe de Estado seguía presente en la esfera pública. Las versiones contrapuestas sobre aquel hecho han provocado la constitución de dos memorias antagónicas que «permean las arenas sociales, políticas y culturales».²⁴⁹ En Chile existe, pues, una memoria en

²⁴⁵ Mayol, A. y Azócar, C.: «Politización del malestar, movilización social y transformación ideológica: el caso “Chile 2011”», *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana* 10(30), 2011, pp. 163-184.

²⁴⁶ Fleet, N.: «Movimiento estudiantil y transformaciones sociales en Chile: una perspectiva sociológica», *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana* 10(30), 2011, p. 102.

²⁴⁷ Mayol, A. y Azócar, C.: *op. cit.*

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 172.

²⁴⁹ Waldman, G.: *op. cit.*, p. 245.

disputa, que ha ido cambiando a lo largo de las últimas cuarenta décadas en función de «las circunstancias históricas, el escenario socio-político, los debates historiográficos y los actores sociales en juego, sin excluir el debate sobre el proyecto de nación a construir».²⁵⁰ La batalla por la memoria sobre la dictadura llegó a su cénit en 2013, cuando en las elecciones presidenciales coincidieron dos candidatas marcadas por su pasado: Michelle Bachelet, víctima del régimen de Pinochet, y Evelyn Matthei, defensora del mismo. La dictadura las había enfrentado indirectamente, ya que en la muerte del padre de Bachelet pudo estar implicado el de Matthei. El nuevo escenario democrático transformaba esa disputa: lo que estaba en juego era la verdad sobre el pasado, el triunfo de una memoria sobre otra. De esta manera, se rompió el silencio posdictatorial y la memoria volvió al debate público.²⁵¹ En este contexto, como ocurrió en otros países como Argentina o Brasil,²⁵² se produjo un auténtico boom editorial sobre el tema, que estuvo acompañado por otras manifestaciones artísticas que se implicaron en el debate de la memoria, entre ellas el cine.

Tras la muerte de Pinochet asistimos a una auténtica renovación en los discursos fílmicos. En gran parte, esto se debe a la proliferación de una oleada de directores jóvenes que han portado una nueva mirada fílmica a Chile. Es lo que algunos han denominado *novísimo cine chileno*, una especie de reedición del movimiento cinematográfico de los años sesenta que encabezaron Raúl Ruiz, Miguel Littín o Pedro Chaskel, entre otros.²⁵³ Se trata de un cine de extraordinaria originalidad, cuya mirada íntima de los conflictos y las relaciones humanas se impone como una necesidad de superar el cine político explícito que le precede. La obra de estos cineastas, pertenecientes al *novísimo cine chileno*, está impregnada de un carácter melancólico, que viene determinado por su contexto político, social y

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Dell Aringa, C. I.: (Des)montando la historia. En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Córdoba, 10-12 de mayo de 2012)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

²⁵³ Cavallo, A. y Maza, G. de la (eds.): *El novísimo cine chileno*. Santiago, Uqbar Editores, 2010.

cultural: son artistas que nacieron en dictadura, pero se desarrollaron cinematográficamente en democracia.²⁵⁴ Precisamente, las estéticas de la subjetividad son los elementos que marcan el carácter político de las cintas. En ellas los personajes quedan diluidos en un contexto histórico deconstruido, del que solo apreciamos vagas referencias.²⁵⁵ Como apunta Carolina Urrutia, «este cine asume un tipo de narración que más que contar historias, representa estados de ánimo, anécdotas aparentemente triviales que en conjunto devienen relato».²⁵⁶



De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro fotogramas de las películas *Sábado, una película en tiempo real*, *La sagrada familia*, *Play* y *Se arrienda*.

Estamos ante un cine independiente, alejado de los circuitos comerciales y asiduo a los festivales. Este hecho hace que ese cine, en ocasiones, sea más visible fuera que dentro de Chile. El punto de partida es el Festival de Cine de Valdivia del 2005, en el que se exhibieron *Sábado, una película en tiempo real* (Matías Bize, 2002), *La sagrada familia*

²⁵⁴ Estévez, A.: «Dolores políticos, reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo», *Aisthesis* 47, 2010, pp. 15-32.

²⁵⁵ Poo, X.; Salinas, C. y Stange, H.: «Políticas de la subjetividad en el “novísimo” cine chileno», *Comunicación y Medios* 26, 2012, pp. 5-11.

²⁵⁶ Urrutia, C.: «Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010)», *Aisthesis* 47, 2010, p. 41.

(Sebastián Lelio, 2004), *Play* (Alicia Scherson, 2005) y *Se arrienda* (Alberto Fuguet, 2005), filmes que podríamos considerar como fundacionales de este movimiento. Todos ellos tienen en común que sus personajes «no son sujetos en un sentido histórico o político: son tan solo individuos, cuyo acontecer vital y psicológico es lo único que les constituye, cuyos afectos operan tan solo como puntos dramáticos».²⁵⁷

La nueva generación del cine chileno también ha tratado el tema de la dictadura. La particularidad es que estos cineastas no vivieron el régimen y las noticias que tienen de esta época provienen de relatos de terceras personas que sí lo vivieron. Es la generación de la *posmemoria*, llamada así por Marianne Hirsch para designar a aquellos escritores y artistas visuales, que no han experimentado un trauma colectivo, pero cuyas obras son portadoras de la memoria de los que sí fueron testigos o víctimas del mismo. A riesgo de ver sus propias experiencias desplazadas por los de la generación anterior, desafían la reconstrucción narrativa del pasado, puesto que las huellas de dichos acontecimientos traumáticos perviven en el presente.²⁵⁸

En Chile esta generación está formada por un conjunto de documentalistas muy interesados en desempolvar los relatos de sus familiares sobre la dictadura. La *posmemoria* es un término acuñado por Marianne Hirsch en referencia a la memoria heredada por los hijos de los supervivientes del Holocausto,²⁵⁹ pero que en Chile se puede aplicar a la dictadura de Pinochet. Cineastas como Sebastián Moreno, Lorena Giachino, Rodrigo Dorfman, Germán Berger-Hertz, Macarena Aguiló, Carla Valencia, Lorena Manríquez y Adrián Goycoolea construyen relatos a partir de esta memoria heredada, reflejando las dificultades para comprender un pasado que no vivieron, pero que lo reformulan desde el presente hacia el futuro. La *posmemoria* es un tipo de memoria que se halla fragmentada y que es mediada, al mismo tiempo que afectiva, al existir un vínculo emocional en la transmisión de la memoria de una generación a

²⁵⁷ Poo, X.; Salinas, C. y Stange, H.: *op. cit.*, p. 6.

²⁵⁸ Hirsch, M.: «The Generation of Postmemory», *Poetics Today* 29(1), 2008, pp. 103-128.

²⁵⁹ Hirsch, M.: «Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory», *Discourse* 15(2), 1992-1993, pp. 3-29.

otra. Gracias al tratamiento de estas individualidades se puede comprender mejor a los protagonistas de la historia. Las obras de estos documentalistas, que trataremos en profundidad en los capítulos siguientes, tienen en común que tratan la memoria colectiva a partir de memorias individuales. A través del tratamiento del duelo, de los recuerdos, de las ausencias y de los olvidos, estos documentales cuestionan la propia identidad nacional, realizando una reformulación de la historia y de la memoria heredada.

En el campo de la ficción destaca la obra de Pablo Larraín. Pero a diferencia de los cineastas antes mencionados, este no tiene un historial familiar marcado por la represión. Su padre es Hernán Larraín, político conservador de la UDI y discípulo del fallecido Jaime Guzmán, lo cual lo sitúa fuera del marco que forman los documentalistas de la *posmemoria* chilena. No obstante, Larraín se interesó por la dictadura y la retrató en clave de ficción. Su visión del pasado se construye en paralelo al modo en que se trabajaba la memoria en el documental.²⁶⁰ Entre sus obras destacan *Tony Manero* (2007), una especie de alegoría sobre los cambios culturales impuestos por la dictadura; *Post Mortem* (2010), ambientada en los días que rodearon el golpe de Estado; y *No* (2012), sobre la campaña publicitaria que rodeó a la opción del No en el Plebiscito de 1988. El cine de Larraín es un cine que incomoda, que se mueve en la ambigüedad ideológica.²⁶¹ Carolina Urrutia lo denominó como un *cine centrífugo*, pues se sitúa en los márgenes de la representación: se fuga la imagen del pueblo para que permanezca la del paisaje. Este *cine centrífugo* es «la puesta en obra de un mundo desencantado»,²⁶² y solo a través del desencanto de los personajes aparece el juicio político. Es un cine conservador en el que «los protagonistas se desplazan, ya no es el sujeto colectivo, del cual se pueden

²⁶⁰ Tzvi, T.: «Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: *Tony Manero* (2007) y *Post Mortem* (2010)», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* 12, 2012. En línea: <http://nuevomundo.revues.org/62884> [consultado el 26/11/2016].

²⁶¹ Bongers, W.: «*No* y las enunciabilidades del cine postdictatorial chileno». En Villarroel, M. (coord.): *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, LOM Ediciones, 2014, pp. 197-206.

²⁶² Urrutia, C.: *Un cine centrífugo: ficciones chilenas, 2005-2010*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013, p. 75.

establecer metáforas sobre el país o el mundo, sino es la relación de un individuo y su forma de percibir el contexto».²⁶³



Arriba los personajes interpretados por Alfredo Castro en *Tony Manero*, a la izquierda, y en *Post Mortem*, a la derecha. Abajo, Gael García Bernal en *No*.

A pesar de las nuevas generaciones, cineastas que llevaban en activo desde la década de los setenta también tuvieron durante estos años una producción relevante. Orlando Lübbert o Miguel Littín, que ya habían explorado la ficción anteriormente, volvieron a introducirse en este campo para evidenciar que la dictadura seguía siendo un marco histórico del que quedaban por contar cosas. Tras una vida dedicada a la no ficción, Lübbert realizó *Circo* (2013), en la que cuenta la historia de un escritor y un profesor que se salvan de un fusilamiento y se resguardan en un circo, una utopía de la vida feliz dentro de la represión del régimen. No era su primera incursión en la ficción, pues en 2001 había dirigido *Taxi para tres*, film ganador de la Concha de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián y una de las películas más taquilleras de la historia del cine chileno.

²⁶³ *Ibidem*, p. 42.



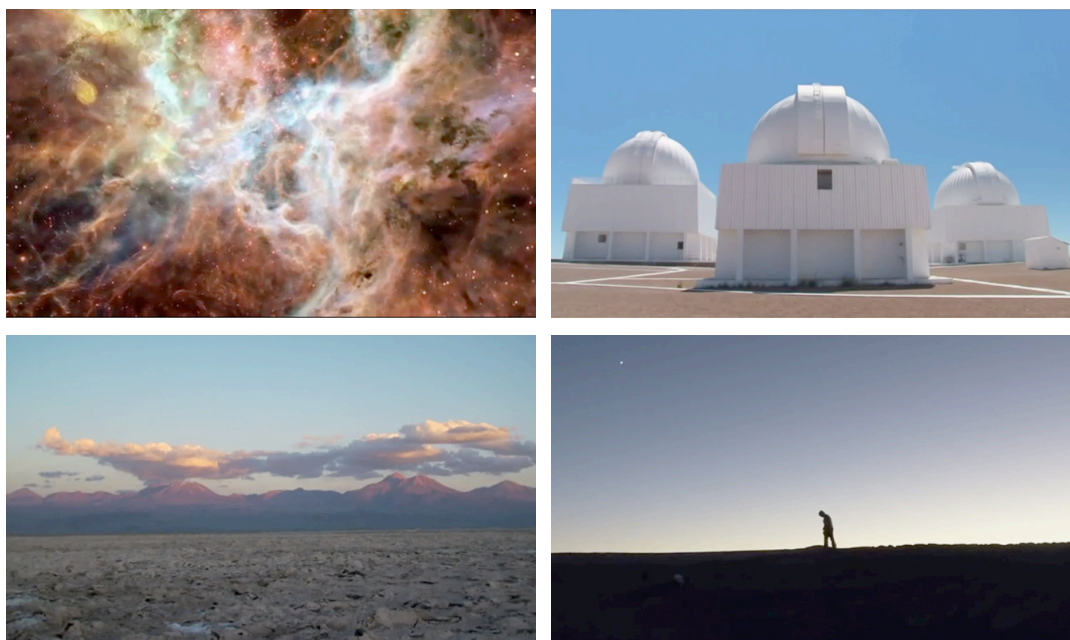
Arriba, dos fotogramas de *Dawson, Isla 10*. Abajo, otros dos de *Allende en su laberinto*.

Por su parte, Miguel Littín plasmó el pasado reciente a través de la gran historia, aquella que trata los acontecimientos clave del país, como el bombardeo de La Moneda, la muerte de Salvador Allende o el encierro de los dirigentes de la Unidad Popular en el campo de concentración Isla Dawson. Sus películas *Dawson, Isla 10* (2009) y *Allende en su laberinto* (2014) reaccionan contra la tendencia impuesta por el *novísimo cine chileno* de representar mundos íntimos y de contar historias subjetivas a partir de personajes comunes o reales. Son filmes que, a modo de *performances*, reproducen estereotipos e idealizan la historia con el fin de mantener viva la memoria sobre aquellos hechos.²⁶⁴

En cambio, otros cineastas, como Patricio Guzmán o Ignacio Agüero, siguieron abonados al género documental. Es especialmente significativa la aportación durante estos años del primero de estos dos directores, de quien destaca la trilogía sobre Chile y la memoria, formada por las películas *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de Los Andes*, aún sin realizar. La obra de Guzmán, que algunos

²⁶⁴ Bossay, C.: «Allende en su laberinto», *La Fuga* 17, 2015. En línea: <http://www.lafuga.cl/allende-en-su-laberinto/743>

han denominado como *anti-amnésica*,²⁶⁵ es un auténtico ejercicio de arqueología del presente.²⁶⁶ Su cine se entiende como una «herramienta de memoria, conservación de la historia y reflexión sobre el tiempo»,²⁶⁷ en la que el paisaje de Chile es utilizado como metáfora de lo fugaz y de lo que permanece más allá de nosotros.



Cuatro imágenes de *Nostalgia de la luz*.

A modo de resumen podemos decir que los cambios generacionales en Chile trajeron nuevos discursos cinematográficos sobre su pasado. Los relatos se fueron subjetivando a medida que la historia se alejaba y la memoria se difuminaba. La muerte de Pinochet no sepultó la batalla de la memoria, sino que esta se desplazó hacia aquellos que no habían vivido la dictadura. Esto nos lleva a pensar que todavía queda mucho trabajo por hacer para lograr una verdadera reconciliación en el país.

²⁶⁵ Dittus, R.: El cine anti-amnésico de Patricio Guzmán. En *XII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (Lima, 6-8 de agosto de 2014)*. Lima. Pontificia Universidad Católica de Perú, 2014.

²⁶⁶ Sadek, I.: *op. cit.*

²⁶⁷ Vitullo, J.: «*Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo», *Kamchatka 2*, 2013, p. 183.

CAPÍTULO 3

TEMÁTICAS Y FUNCIONES EN EL CINE DOCUMENTAL SOBRE LA DICTADURA DE PINOCHET. 1973-2014

La forma de mirar el pasado cambia con el transcurso del tiempo. De ello no se libra ni la historia escrita ni la audiovisual. De esta manera, el retrato filmico de la dictadura de Pinochet ha ido transformándose a medida que pasaban los años: los temas han variado en función de la época en que las películas se rodaban, así como el tipo de tratamiento histórico que se hacía mediante la cámara. Bien es cierto que dentro de un mismo film pueden aparecer diversos temas, por lo que debemos entender este estudio como un proceso complejo y no caer en el simplismo de considerar que a cada película corresponde una única temática. Es decir, en algunos de los filmes analizados se entremezclan los diferentes aspectos que hemos considerado para tratar la dictadura a través del cine documental, a saber: el golpe de Estado de 1973, el exilio, los detenidos desaparecidos, los presos políticos, la censura, las torturas, las protestas en la dictadura, el Plebiscito de 1988, las ejecuciones políticas, la pobreza, las consecuencias de la

dictadura, los Derechos Humanos o la Iglesia durante la dictadura. Esto sucede porque las categorías que hemos creado no son completamente independientes y muchas pueden estar asociadas, como por ejemplo los detenidos desaparecidos y las torturas.

No obstante, hemos de tener en cuenta que dentro de una misma película suele predominar un tema o incluso tratarse solo uno en exclusiva, lo que ocurre en la mayoría de casos. Lo mismo sucede con la función que tiene el cine documental como agente de la historia, es decir, con el tipo de ejercicio que se propone para el tratamiento cinematográfico del pasado.¹ Aquí hemos considerado tres clases de películas: filmes de registro de la historia, es decir, documentales que captan en tiempo presente una realidad de dimensiones históricas; filmes de reconstrucción de la historia, que son aquellos que miran de manera retrospectiva el pasado a través de fuentes como imágenes de archivo o fotografías; y filmes de recuperación de la memoria, basados principalmente en los recuerdos de los testigos directos de los hechos que se relatan. Aun así, en una película puede aparecer más de una función, lo que depende de qué recurso narrativo tenga mayor peso en el relato cinematográfico.

3.1. Chile, 1973-1979: El registro del golpe de Estado.

Si hay un tema que destaca sobre el resto en esta primera etapa del cine documental sobre la dictadura de Pinochet, ese es el del golpe de Estado. De las cuarenta películas que hemos analizado de este periodo, diecinueve tienen como principal hilo argumental los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 1973. En gran parte, esto es debido a que se poseen registros documentales del bombardeo de La Moneda, escenario clave del golpe. La acción protagonizada por los militares golpistas y todo lo que la

¹ Entendemos el término *función* al modo en que lo empleaba Robert J. Flaherty para referirse a la finalidad del cine documental, que para él era «representar la vida bajo la forma en que se vive». Flaherty, R. J.: «La función del “documental”». En Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.): *Fuentes y documentos del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 145.

rodeó –principalmente la muerte del presidente Allende– causaron enorme conmoción tanto a nivel internacional como nacional. De ahí que aquel acontecimiento fuera el principal foco de interés de muchos documentalistas que trataban de explicar y mostrar al mundo lo que sucedía en Chile en los años setenta. Se inaugura así la filmación del trauma chileno.



Registros del golpe de Estado desde dos perspectivas diferentes:
La Moneda en llamas y los aviones Hawker Hunter volando para atacarla.

Estas imágenes del bombardeo van a estar presentes en casi todas las películas documentales que hagan referencia al golpe. Nos encontramos ante imágenes fundacionales que registran un acontecimiento determinado y cuya simbología marcará de manera notable la ideología que subyace en este tipo de cine.² Es más, dichas imágenes han acabado sustituyendo cualquier contextualización escrita u oral sobre aquel hecho. Su mera inserción en el montaje –pues se trata de registros audiovisuales que pasan a ser una pieza del relato documental– nos sitúa en un tiempo y en un espacio concretos, del mismo modo que nos introduce en la relación que tienen los actores sociales que aparecen en esos documentales con aquellos

² Barroso, G.: Franco-Pinochet, la imagen filmica de dos golpistas a través del cine documental. En *Congreso Internacional Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España, 1936-1939* (Madrid, 26-28 de octubre de 2015). Madrid, Universidad Carlos III, 2015b.

sucesos. Son «imágenes de biblioteca, que sencillamente significan golpe de Estado».³

Contamos con varias grabaciones directas del bombardeo de La Moneda, las cuales serán reutilizadas posteriormente como imágenes de archivo. Conocemos la autoría de casi todas ellas, excepto la de una, que ha estado conservada en los laboratorios DEFA en la RDA. Gracias a la colaboración del Goethe-Institut el material grabado pudo regresar a Chile. Actualmente su consulta es posible gracias a la Cineteca Nacional de Chile. En la primera parte del film podemos ver La Moneda en llamas y rodeada por tanques, mientras los militares incautan el armamento de los que resistían en su interior. Otra grabación del ataque al palacio presidencial corresponde al equipo de periodistas de TVN (Televisión Nacional de Chile), formado por Manuel Martínez, Jaime Vargas y Dagoberto Quijada, desde una de las habitaciones del Hotel Carrera, en la misma Plaza de la Constitución. Desde ese mismo lugar, la escena también fue captada por el camarógrafo Peter Hellmich para los Estudios Heynowski y Scheumann.⁴

Si en los registros que acabamos de comentar se observa el edificio presidencial en el momento de ser bombardeado, en las de Pedro Chaskel y en las de Juan Ángel Torti se filmó la otra parte del asedio: los aviones Hawker Hunter sobrevolando el cielo de Santiago en dirección a La Moneda. Aunque no se ve directamente el edificio, que queda fuera de campo, sí que se ven las llamas –en el reflejo de un cristal– y el humo que provocan las bombas. La cinta de Torti, que no tiene audio, inmortaliza, además, el estado en el que queda el palacio tras el bombardeo. Sus ruinas –la cámara se detiene en detalles como ventanas y balcones destrozados, o huellas de metralla en la fachada– son el símbolo de la soberanía popular destruida.

Cuando analizamos estas imágenes, damos por sentado que estamos ante la captación filmica de un golpe de Estado. ¿Y si esto no fuera del

³ Bossay, C.: «Documentando el pasado: documentos históricos en documentales contemporáneos sobre la dictadura chilena». En Villarroel, M. (coord.): *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, LOM Ediciones, 2014, p. 181.

⁴ Villarroel, M. y Mardones, I.: *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2012.

todo acertado? Robert A. Rosenstone afirma que una de las principales pretensiones que tienen los cineastas interesados en representar la historia a través de sus películas es la de encontrar imágenes con las que puedan llevar a la pantalla aquellas convenciones que utilizan los historiadores para designar algo que «no existe, salvo en el papel».⁵ Rosenstone pone como ejemplos términos como *revolución*, *evolución* o *progreso*; nosotros, por nuestra parte, añadimos aquí el de *golpe de Estado*. Así pues, nos surge la duda de si estas imágenes corresponden realmente a un golpe de Estado o a otra cosa. En primer lugar, hay que considerar que el pronunciamiento militar, únicamente visible cuando la violencia inundó las calles, tuvo su origen en los cuarteles de las Fuerzas Armadas, que son espacios cerrados y exclusivos a los que es imposible acceder con una cámara. Y en segundo lugar, la actitud de los militares frente al asalto de La Moneda nos demuestra que lo que ocurrió en el palacio presidencial fue algo más bien propio del campo de batalla.⁶

A pesar de la reflexión anterior, las imágenes del bombardeo de La Moneda se han convertido en símbolo del golpe de Estado de 1973, por lo que las tenemos que considerar como tales. De lo que no cabe duda es que deben ser estudiadas como paradigma de la filmación de la historia. Por tanto, nos encontramos ante imágenes testimoniales que, independientemente de la realidad que registren –un golpe de Estado o una guerra–, son de gran utilidad para el historiador que quiera acercarse al pasado de una manera mucho más efectiva. Se podría decir que, debido a su singularidad y relevancia, estamos ante la aplicación cinematográfica de la idea del instante decisivo propuesta por Henri Cartier-Bresson para la fotografía.

Pero el golpe de Estado no solo es tratado como instante decisivo a través de las espectaculares imágenes del bombardeo de La Moneda, sino también como culminación de todo un proyecto conspirativo de una parte del Ejército y de la sociedad chilena. Películas como *La guerra de los momios* y *El golpe blanco* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1974

⁵ Rosenstone, R. A.: «Oliver Stone as Historian». En Toplin, R. (ed.): *Oliver Stone's USA*. Lawrence (KS), University of Kansas, 2000, p. 33.

⁶ Barroso, G.: *op. cit.*, 2015b.

y 1975), *La espiral* (Armand Mattelart, Valérie Mayoux y Jacqueline Meppiel, 1975) y *La batalla de Chile I. La insurrección de la burguesía* (Patricio Guzmán, 1975) retratan lo sucedido el 11 de septiembre de 1973 mediante los preparativos del golpe. Entendemos, pues, que el golpe de Estado como objeto de estudio no solo abarca lo que ocurrió aquel día, sino toda una serie de elementos previos que rodearon dicho acontecimiento y que son imprescindibles para su comprensión. De esta manera, ampliamos los márgenes del acontecimiento histórico. Seguimos así la idea foucaultiana de *événementialisation*, basada en la *desmultiplicación causal*, por la que los eventos han de ser analizados a través de los múltiples procesos que lo constituyen y rodean.⁷



Arriba, dos fotogramas de *La guerra de los momios*. El individuo en cuestión es Julio Bazán. Abajo, otros dos fotogramas de *El golpe blanco*, concretamente del Comando Rolando Matus.

La guerra de los momios y *El golpe blanco* son dos de las películas más importantes que Heynowski y Scheumann grabaron durante su estancia en Chile. Ambas son claros ejemplos de las técnicas de filmación de estos documentalistas de la RDA, por las cuales lograron declaraciones

⁷ Díaz, S.: «Foucault y Veyne: los usos del “acontecimiento” en la práctica histórica», *A Parte Rei* 69, 2010, pp. 1-20.

de altos cargos del régimen militar, pero ocultando su verdadero propósito: utilizar sus palabras para criticar aquello que están defendiendo. Es decir, estos filmes emplean la palabra del *enemigo* para adoctrinar en sentido contrario.⁸ También consiguieron entrar en lugares prohibidos como el cuartel general de Patria y Libertad. Queda por discutir –lo haremos más adelante– si llegaron a los campos de concentración de Chacabuco y Pisagua o si se aprovecharon de la labor de Miguel Herberg.

En *La guerra de los momios*, por ejemplo, aparecen los testimonios de Julio Bazán, presidente de la Confederación de Colegios Profesionales, y de Orlando Sáenz, presidente de la Sociedad de Fomento Fabril, que declaran abiertamente su postura favorable al golpe de Estado. El documental se centra en cómo los empresarios chilenos, principalmente los del cobre y del transporte, tuvieron un papel clave en el derrocamiento de Salvador Allende. Para ello fue indispensable la ayuda del gobierno de Nixon, que se asocia en el documental con la dictadura de Hitler. Heynowski y Scheumann incluyeron en el montaje dos carteles de la época en defensa del cobre chileno, en los que aparece una relación de semejanza entre las estrellas de la bandera norteamericana y las esvásticas de la bandera nazi. De esta manera se connotan ideológicamente las declaraciones de Bazán y Sáenz. Esta analogía entre golpistas y nazis vuelve a ser recurrida en otro film del dúo alemán: *Más fuerte que el fuego* (1978), en el que aparecen unas declaraciones del general Gustavo Leigh alabando la aviación germana de la Segunda Guerra Mundial.

El montaje de los testimonios de la dictadura es todavía más evidente en *El golpe blanco*. En este caso se consiguieron entrevistas a políticos como el candidato del partido Renovación Nacional durante las elecciones parlamentarias de 1973, Sergio Onofre Jarpa, o el también dirigente de Renovación Nacional, Juan Luis Ossa Bulnes, a quien se vincula en la cinta con el grupo paramilitar ultraderechista Comando Rolando Matus. En el film incluso aparece Pinochet exponiendo su visión antidemocrática de la política: «Aquí el gobierno de administración hay que eliminarlo [...] porque es prácticamente un error. Significaría que este gobierno civil a los

⁸ Mouesca, J.: *El documental chileno*. Santiago, LOM Ediciones, 2005.

dos años estaría nuevamente colmado con los marxistas». Con estas palabras justifica la formación del gobierno militar, cuyo objetivo era evitar el triunfo del marxismo y no la recuperación de la democracia. Es decir, implícitamente está reconociendo que, ante las urnas, comunistas y socialistas volverían a ganar, por lo tanto, lo único que puede impedirlo es una dictadura militar. En todo momento se ponen en duda e incluso se desmienten las afirmaciones de dichos testimonios. De esta manera, se enfatiza en aquello que se quiere denunciar: la intervención estadounidense en los preparativos del golpe.

Pero si hay una película clave para entender cómo se gestó el 11 de septiembre de 1973, esa es la primera parte de *La batalla de Chile*. Considerada como una obra maestra del cine político y paradigma del cine documental como testigo de la historia, el film de Patricio Guzmán muestra la cara golpista de un sector de la población y del Ejército, que se acabará desenmascarando tras el derrocamiento de Allende.⁹ Uno de los momentos emblemáticos de la película es cuando, meses antes del golpe, se realiza una encuesta en la calle a seguidores del gobierno de Allende y de la oposición nacionalista y demócratacristiana, que se manifiestan en diferentes sectores de Santiago. Se les pregunta cuál es su preferencia política y cómo ven las elecciones parlamentarias. Además, a los votantes de derecha también se les dice si están a favor del cambio político por la vía democrática o por otra vía –golpista, se entiende–. Aunque todos contestan que prefieren el camino de las elecciones, muchos acaban mostrando su lado más exaltado y violento, lo que siembra dudas sobre su verdadero espíritu democrático. Es especialmente llamativo el caso de una señora que, sujetando con fuerza una pancarta a favor del candidato conservador Onofre Jarpa, expone su opinión sobre los comicios con tono agresivo: «Este es un gobierno corrompido y degenerado. [...] Comunistas asquerosos tienen que salir todos de Chile. El 21 de mayo tendremos gracias a Dios el gobierno más limpio y lindo que hayamos tenido,

⁹ Barroso, G.: «La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico», *Filmhistoria* 25(1), 2015a, pp. 19-34.

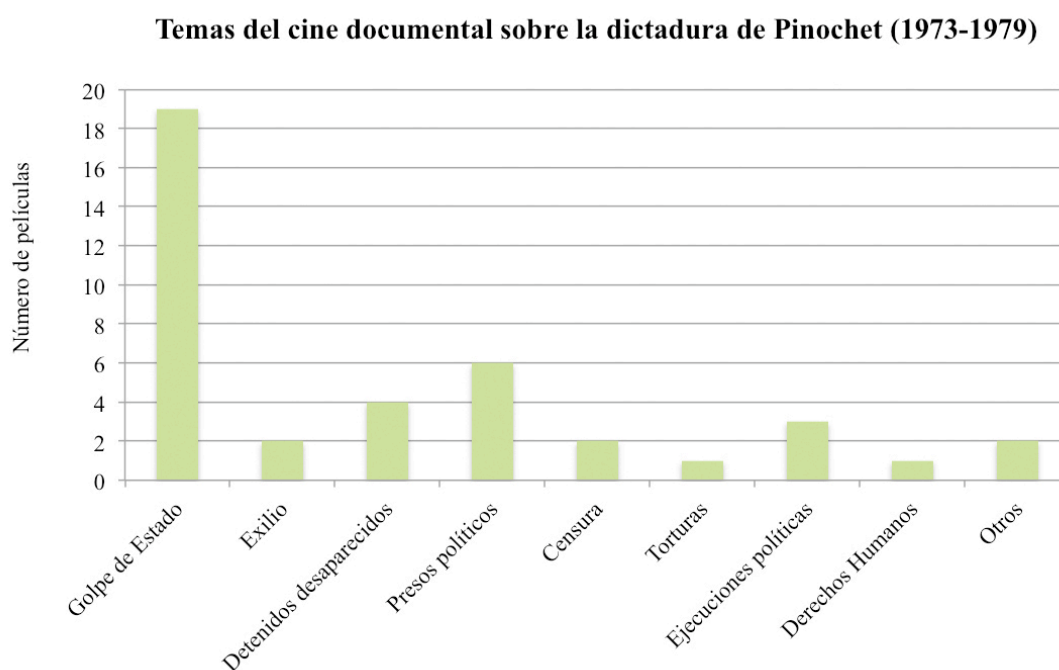
ganando con la democracia y sacando a estos comunistas, marxistas podridos. ¡Malditos sean!».

El golpe de Estado causó gran conmoción en la comunidad internacional.¹⁰ En primer lugar, Chile era uno de los países con mayor tradición constitucionalista y democrática del mundo –más incluso que algunos países europeos–, por lo que la irrupción de una dictadura fue vista como una intolerable agresión contra aquellos principios que constituían los pilares de la Europa occidental. Y en segundo lugar, la llegada al poder en 1970 del socialismo en Chile a través de unas elecciones democráticas fue un modelo para los países de Europa, donde las fuerzas de izquierda trataban de redefinirse, sobre todo, tras lo sucedido en Checoslovaquia dos años antes. Por eso el derrocamiento violento del gobierno de la Unidad Popular provocó un gran impacto social fuera de Chile. Periodistas y cineastas extranjeros, como Miguel de la Quadra Salcedo, Peter Scholl-Latour y Bruno Muel, entendieron el momento histórico que se estaba viviendo tras el golpe y no dudaron en registrarlo.

Como reportero de Televisión Española, Miguel de la Quadra Salcedo filmó uno de los primeros documentales sobre la dictadura de Pinochet: *Toque de queda* (1973). En colaboración con el cineasta chileno Hernán Castro, que en los años ochenta sería director del Colectivo Cine-Ojo, el polifacético periodista español captó el ambiente opresivo que se vivía en Santiago a los pocos días del golpe. Se muestra cómo los militares han tomado la capital chilena: realizan controles en la vía pública, inspecciones en casas privadas, detenciones –se dice que de delincuentes comunes– en plena calle y a plena luz del día, e interrogatorios en el Estadio Nacional. Sin embargo, se cuidan de poner en bandeja al periodista extranjero escenas violentas que dañen la imagen exterior de la recién estrenada dictadura. Si las dificultades para grabar lo que de verdad sucedía en Chile son evidentes al visionar la cinta, no son menos las que obstaculizaron su exhibición, ya que la película fue víctima de la censura de Televisión Española, que no la emitió hasta dieciocho años después de su grabación.

¹⁰ Mouesca, J.: *op. cit.*, 2005.

Si Miguel de la Quadra Salcedo prestó especial atención al papel de los militares chilenos en la nueva situación política de Chile, esto tampoco pasó desapercibido para el periodista franco-alemán Peter Scholl-Latour. Su film *Todo el poder a los soldados* (1974), rodado para la televisión federal alemana *Zweites Deutsches Fernsehen*, se centra en esa nueva sociedad militarizada. Un desfile militar al inicio del documental nos muestra cómo el Ejército no solo se ha erigido en el principal protagonista de la vida pública en Chile, sino que ha concentrado todos los poderes. La película utiliza el golpe de Estado como hilo conductor del relato, para así tratar de explicar las causas y las consecuencias que lo rodearon. Entre ellas se encuentra el Plan Z –este es uno de los pocos documentales que hace alusión a ello–, que sirvió para justificar el derrocamiento de Allende y así evitar la instauración de lo que tildaban como «dictadura marxista».



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 1

Bruno Muel, miembro destacado del grupo Medvedkine, al que también pertenecían otros cineastas como Chris Marker, Joris Ivens o Jacqueline Meppiel, se introdujo en las entrañas de la represión chilena a través del film *Septiembre chileno* (1973). En él se tratan diversos hechos

que rodearon el golpe de Estado. Pero lo que realmente llama la atención es la grabación de las ruinas de La Moneda. El documental capta la ciudad de Santiago completamente tomada por los militares, quienes posan ante las ruinas del palacio presidencial tras su bombardeo el 11 de septiembre. Es una señal de triunfo, del cual se enorgullecen algunos transeúntes que no dudan en inmortalizar el momento haciendo fotografías.

Durante estos primeros siete años de dictadura, el cine documental también trató otros temas como los presos políticos, los detenidos desaparecidos o los ejecutados políticos, aunque siempre en una proporción mucho menor que el golpe de Estado (*fig. 1*). Dichas temáticas tendrán un mayor peso en etapas sucesivas. En estos casos, además, comienzan a aparecer relatos basados en la memoria. En este sentido, las principales personas recordadas son víctimas emblemáticas de la dictadura como Víctor Jara, Miguel Enríquez, Orlando Letelier o José Tohá, de las cuales hablaremos con mayor profundidad en los capítulos siguientes. Sí se debe explicar, en cambio, que en esta primera etapa no son pocas las películas que tienen como función reconstruir la historia reciente de Chile. Esto se debe a la intención de algunos directores de denunciar la situación de opresión que vivía el país. Entre ellos se encuentran los ya mencionados Heynowski y Scheumann, maestros en este tipo de discurso filmico como hemos visto.

Los presos políticos fueron tema central en el cine documental sobre la dictadura ya incluso en el año 1973. El primer caso que encontramos corresponde al film *Santiago, ciudad violada*, dirigida por Jan Sandquist para la televisión sueca. El documental se centra en las víctimas del Estadio Nacional. Sandquist, que llevaba diez años como corresponsal en Chile, aprovechó su condición de extranjero para formar parte de la comitiva de medios que entraron en el Estadio Nacional para registrar las condiciones en las que se encontraban los presos. Luego da voz a algunos de ellos, como Juan René, miembro del Partido Socialista y demandante de asilo en la Embajada de Suecia, que denuncia las condiciones del encarcelamiento.

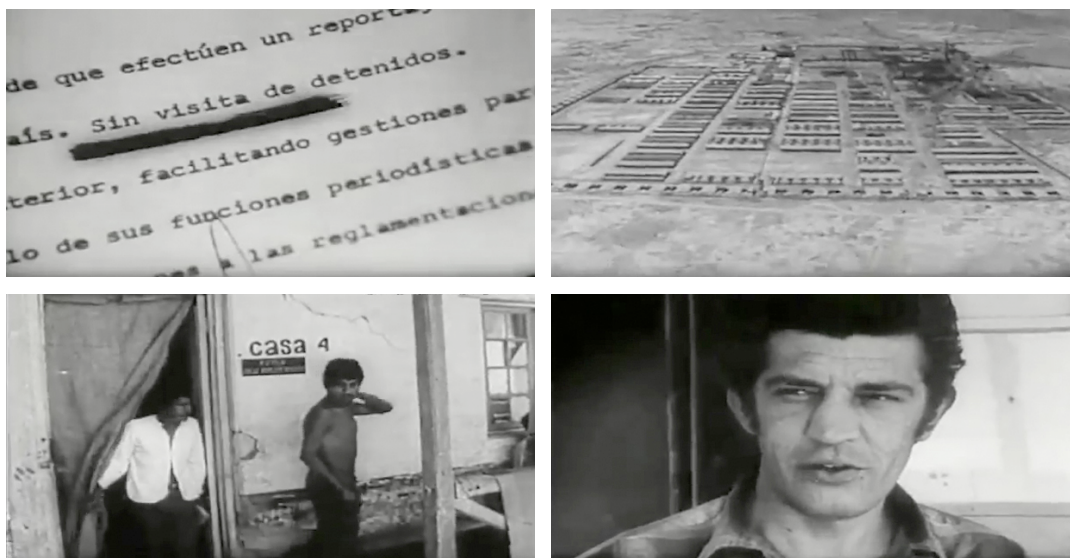
Los otros campos de prisioneros que reciben una especial atención por parte del cine documental en estos primeros años son Chacabuco, Pisagua e Isla Dawson. En los dos primeros casos juega un papel muy

importante el simbolismo que tienen ambos lugares. Por una parte, Chacabuco fue una antigua mina salitrera en medio del desierto de Atacama que, hasta mediados del siglo XX, fue testigo de la explotación laboral sufrida por la clase trabajadora. Y por otra parte, Pisagua ya sirvió de cárcel durante el gobierno de Gabriel González Videla tras la promulgación de la Ley Maldita, por la cual se ilegalizó el Partido Comunista de Chile. Mientras tanto, el caso de la Isla Dawson responde más al hecho de que acogiera a dirigentes políticos de relevancia como José Tohá, Orlando Letelier o Luis Corvalán. El valor de las películas que registran la vida en los campos de concentración reside en que estos eran, en teoría, inaccesibles para las cámaras. Desde el gobierno se negaba su existencia y se evitaba que saliera a la luz lo que allí sucedía. Sin embargo, la astucia de algunos documentalistas como Heynowski y Scheumann hizo posible que tengamos filmes tan meritorios como *Yo he sido, yo soy, yo seré* (1974). Conviene aquí explicar la controversia que hay acerca de la autoría de las imágenes que se tienen de los campos de concentración de Chacabuco y Pisagua, puesto que aparecen tanto en la película de la pareja alemana como en el documental *Chile 73 o la historia se repite* (Miguel Herberg, 1974).

Por una parte, los responsables de la Cineteca nacional (Ignacio Aliaga), de la Cineteca Universidad de Chile (Luis Horta) y del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Ricardo Brodsky) sostienen que las imágenes reclamadas por Herberg como propias en realidad corresponden al film de Heynowski y Scheumann, del que se tienen copias en la Cineteca Nacional, en el Museo de la Memoria y en el Goethe Institut. Además, recuerdan que en 1975 se celebró un juicio en Roma en el que se dictaminó que Herberg no tenía ningún derecho sobre esas imágenes. En todo caso, se acepta la participación de este en el film, pero nunca su autoría.¹¹ Mientras que, por otra parte, investigadores como Jean-Noël Darde afirman que las imágenes no fueron filmadas por los documentalistas alemanes, que utilizaron el trabajo y la pericia periodística de Herberg para montar su

¹¹ Brodsky, R., Aliaga, I. y Horta, L.: «Museo de la memoria y Cinetecas Nacional y de U. de Chile responden a documentalista español», *La Tercera*, 14/03/2012. En línea: <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2012/03/1453-437776-9-museo-de-la-memoria-y-cinetecas-nacional-y-de-u-de-chile-responden-a.shtml> [consultado el 16/09/2016].

propio film. Dicha teoría se apoya no solo en el hecho de que durante las entrevistas que se realizan a los presos de ambos campos de concentración se aprecia con claridad la voz del periodista español, sino también en una serie de ciento veinte fotografías a color realizadas por el reportero español en Chacabuco y Pisagua.¹²



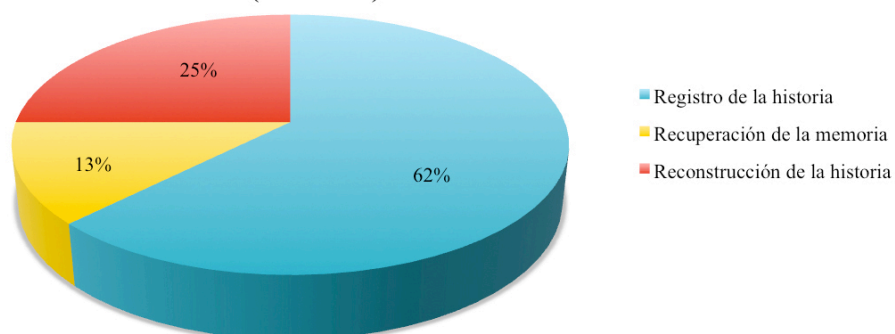
Cuatro fotogramas del film de Heynowski y Scheumann, que reclama Herberg.

De regreso a la obra de Heynowski y Scheumann, y relacionado con los filmes sobre los presos políticos, es preciso detenerse en el documental *Los muertos no callan* (1978), dedicado a recordar a dos ex ministros del gobierno de Allende: los ya mencionados Tohá y Letelier. Ambos, presos en Isla Dawson tras el golpe, acabaron siendo asesinados. Esta es una de las primeras películas que basa su relato en los recuerdos que sobre las víctimas tienen sus familiares, en este caso, sendas viudas: Victoria Eugenia Morales e Isabel Morel. Estas rememoran la amistad que mantenían con Pinochet antes del golpe, los encuentros que tuvieron con él para pedir la liberación de sus maridos maltratados y torturados, así como el desenlace fatal de sus historias.

¹² Darde, J-N.: Chacabuco, Pisagua, les photos couleur de Miguel Herberg. Recurso electrónico, 2014. En línea: http://cluster014.ovh.net/~chilirda/chili73/?page_id=294 [consultado el 20/04/2016].

El cine de memoria, no obstante, apenas se dio durante esta primera etapa (*fig. 2*). Tan solo contamos con cinco películas que utilizan recuerdos para construir su relato. Aparte de la obra comentada anteriormente, destacan los documentales *Compañero Víctor Jara* (Stanley Forman y Martin Smith, 1974) y *El corazón de Corvalán* (Roman Karmen, 1977). En los tres casos, los recuerdos son evocados por familiares de las víctimas a las que se quiere rendir homenaje. De esta manera, no solo se accede a una memoria más íntima y personal, sino que también se enfatizan los sentimientos de dolor y sufrimiento por los daños sufridos. El primer documental en el que se utiliza la memoria como motor del discurso fílmico es el que Forman y Smith filmaron para la BBC. En él se evoca a Víctor Jara a través de las palabras de su viuda, Joan Jara. Los ojos brillantes y la voz temblorosa de Joan nos indican que la muerte de Víctor está muy presente y, por tanto, sus recuerdos, ya que incluso logra reconstruir a la perfección la última conversación telefónica que tuvo con él antes de ser asesinado. Lo que podría ser una simple entrevista se convierte en un ejercicio de memoria que se anuda a la garganta.

Funciones del cine documental sobre la dictadura de Pinochet (1973-1979)



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 2

El corazón de Corvalán, último film rodado por Roman Karmen, también utiliza la memoria como catalizador del relato. El cineasta soviético, cuyas imágenes del bombardeo de Madrid en 1936 han sido consideradas como cumbres en la producción cinematográfica sobre la

Guerra Civil española,¹³ puso fin a su intensa filmografía con un documental en el que se repasa la trayectoria política del secretario general del Partido Comunista de Chile. La historia de Luis Corvalán, preso en Isla Dawson tras el golpe de Estado y posteriormente exiliado en la URSS, es recordada por su hijo Luis Alberto y por el arquitecto Miguel Lawner, compañero de cautiverio que rememora las condiciones de vida en el campo de concentración. No obstante, este no fue el único film de Karmen sobre Chile y la dictadura, ya que el golpe de Estado le había llevado a grabar *Chile: la hora de la lucha, la hora de la inquietud* (1973), incluida dentro de una trilogía documental que dedicó a América Latina.¹⁴

Otras películas de memoria que encontramos en esta primera etapa se basan en recuerdos colectivos de exiliados chilenos. *Dos años en Finlandia* (Angelina Vázquez, 1975), *Reportaje inconcluso* (Samariy Zelikin, 1979) y *Los ojos como mi papá* (Pedro Chaskel, 1979) inauguran así el cine de exilio, que será una temática mucho más recurrente en el siguiente periodo. El primer film se centra en el desarraigo que sufren las familias chilenas en Finlandia y en la manera en que encaran «las situaciones de su exilio que son formadas por el pasado y los desafíos de su nueva condición en el extranjero».¹⁵ El segundo trata la vida de los exiliados en la URSS, concretamente en la ciudad de Zaporíyia. Mientras que el tercer documental se basa en los testimonios de niños chilenos exiliados en Cuba. En los tres casos, el ejercicio de memoria –tanto de recuerdo como de olvido– forma parte del proceso de sanación del trauma del refugiado: recuerdan el momento de dejar Chile, el periplo hasta llegar al país de acogida o las atrocidades vividas antes de partir al exilio, aunque algunos eviten rememorarlas.

Esta etapa también nos deja los primeros documentales sobre detenidos desaparecidos: *Un minuto de sombra no nos ciega* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1975), *Chile, impresiones* (José María

¹³ Rodríguez Tranche, R.: «Escenas de Madrid bajo las bombas». En Sánchez-Biosca, V. (coord.): *España en armas: el cine de la guerra civil española*. Valencia, Diputación de Valencia, 2007, pp. 63-70.

¹⁴ Mouesca, J.: *op. cit.*, 2005.

¹⁵ Senio Blair, L.: «El lente circular del exilio: (re)fundar la identidad chilena por el medio fílmico», *Aisthesis* 54, 2013, p. 227.

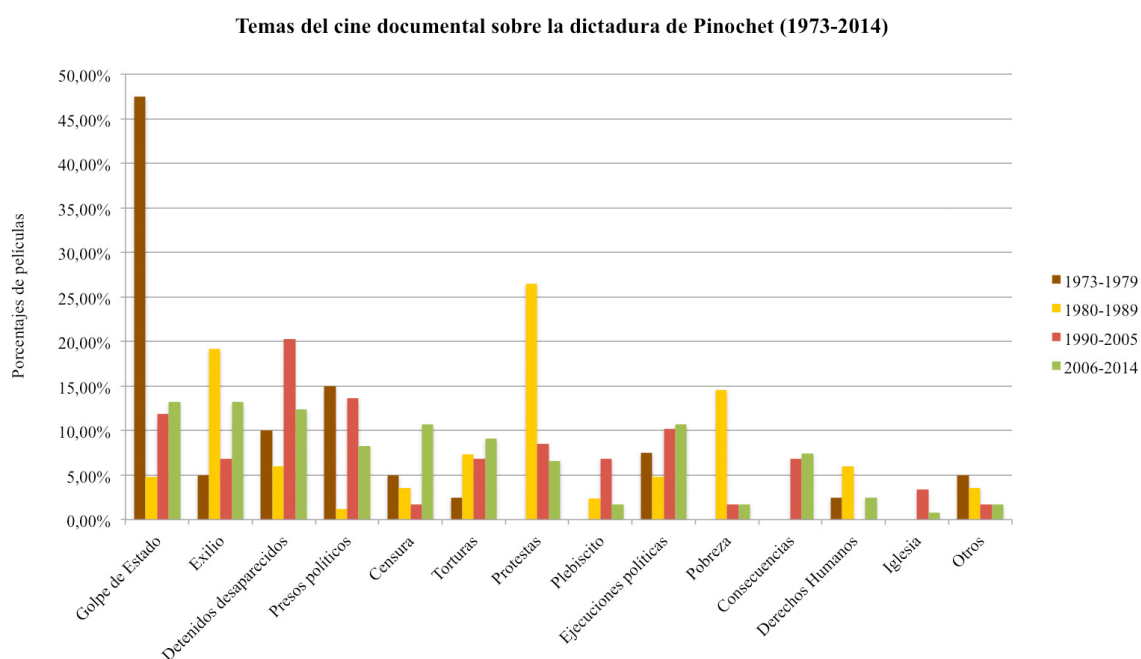
Berzosa, 1977) y *Recado de Chile* (Carlos Flores y José Román, 1978). En un primer momento, este tema es utilizado por los cineastas para poner en evidencia las mentiras de la autoridad militar. El relato de los familiares de desaparecidos sirve, de momento, para contestar y denunciar el discurso oficial que negaba la existencia de tales desaparecidos. Su peso en el cine de no ficción será cada vez mayor a medida que se vayan encontrando evidencias –la primera fue el descubrimiento de los hornos de Lonquén en 1978– y conociendo historias particulares.

Las denuncias al régimen dictatorial de Pinochet no solo vienen de familiares de presos políticos, ejecutados y detenidos desaparecidos, sino también de víctimas directas de torturas. En este sentido, cabe destacar la labor del fallecido cineasta Hernán Fliman, quien rodó cuatro películas montadas a partir de los testimonios de torturados. Nosotros solo hemos podido tener acceso al film *Testimonio I* (1979), en el que se entrevista a varios alumnos de los talleres de la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), en los que se realiza un trabajo terapéutico para la sanación de los traumas causados por la dictadura, así como para la reinserción de las víctimas en una sociedad a la que tienen miedo.

En definitiva, durante este periodo el cine documental sobre el régimen de Pinochet se caracterizó principalmente por funcionar como un medio por el que registrar los acontecimientos históricos de los primeros años de la dictadura. Entre ellos encontramos el más emblemático de la historia reciente de Chile: el bombardeo de La Moneda. De hecho, el golpe de Estado es el tema que más aparece en las películas que hemos analizado, lo que evidencia no solo la magnitud del hecho en sí, sino también las posibilidades que ofrece para su representación cinematográfica.

3.2. El registro del declive de la dictadura, 1980-1989: Protestas, exilio y miseria.

En los años ochenta, la producción de cine de no ficción sobre la dictadura no se detuvo. Esto se debió, en gran parte, al desarrollo de la propia dictadura. Es decir, la consolidación de Pinochet en el poder provocó que los cineastas sintieran la necesidad de registrar los efectos visibles de su política represiva y no tanto la manera en que había conseguido convertirse en jefe del Estado. Si en la primera etapa el tema principal del cine documental fue indiscutiblemente el golpe de Estado, en esta segunda etapa las temáticas dominantes son mucho más variadas: las protestas, el exilio y la pobreza derivada de la crisis económica de 1982 centran el relato de más de la mitad de los filmes rodados durante esta década (*fig. 3*).

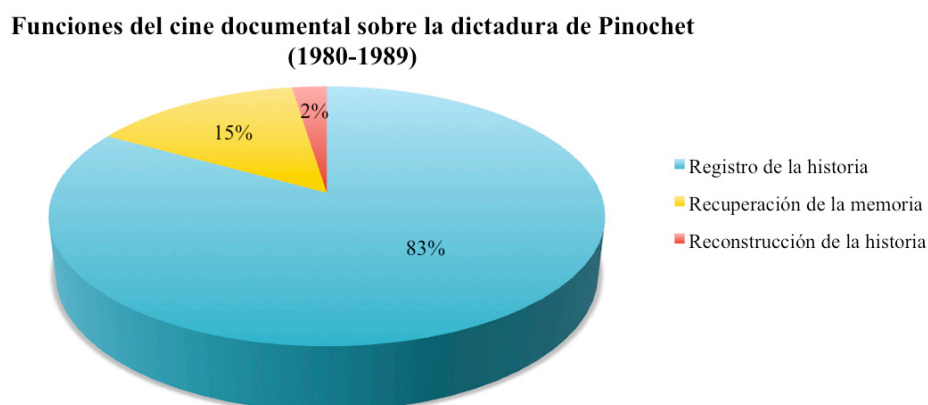


Fuente: Elaboración propia.

Fig. 3

Sin duda, estas películas estuvieron fuertemente determinadas por el contexto en que fueron filmadas. Los años ochenta en Chile supusieron el apogeo del régimen dictatorial, pero al mismo tiempo –o mejor dicho, debido a ello– su desmoronamiento. En este sentido, es fundamental

entender que gran parte de este cine se realizó durante un periodo de recesión económica. La instauración de una política económica neoliberal por parte de la dictadura provocó que el Estado no interviniese para aliviar los efectos de la crisis en los sectores más pobres, azotados por el desempleo, la falta de una vivienda digna y la desnutrición.¹⁶ Esta miseria, ubicada en *poblaciones* del extrarradio de Santiago, contrastaba con la riqueza y el desarrollo de otras comunas en el sector oriente de la capital, lo cual no les pasó desapercibido a los cineastas.¹⁷ Precisamente, fue esta mala situación económica, junto con la acumulación de casos de violaciones de Derechos Humanos, lo que encendió la mecha de las primeras protestas, que se sucedieron desde 1983. Estas concentraciones fueron un punto de encuentro para las fuerzas de oposición que se estaban articulando por aquel entonces y que acabarían derrotando a Pinochet en el Plebiscito de 1988.



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 4

De las ochenta y tres películas analizadas en este periodo, el 83% tiene como función registrar lo que ocurría en Chile durante esta década (fig. 4). De estas, unas doce son, de hecho, simples registros documentales de manifestaciones. Es decir, son cintas en las que no hay un hilo narrativo y en las que destaca una edición muy básica –a veces incluso inexistente–.

¹⁶ Schkolnik, M. y Teitelboim, B.: *Pobreza y desempleo en poblaciones. La otra cara del modelo neoliberal*. Santiago, Programa de Economía del Trabajo, 1988.

¹⁷ Andrés Racz en el documental *Dulce patria* (1984) capta a la perfección esta desigualdad.

Al igual que las grabaciones del golpe de Estado de la primera etapa, las de las protestas de los años ochenta serán posteriormente utilizadas como imágenes de archivo para contextualizar relatos documentales. En ambos casos se tiene la sensación de estar filmando la historia de Chile, por lo que el contenido de las imágenes es más relevante que la manera en que se registran. No importa tanto el formato de la grabación –principalmente se utilizó el video y no el celuloide–, como el propio hecho de captar los acontecimientos. Los autores de estas cintas «salieron a la calle armados de rudimentarias cámaras VHS monotubo a registrar la realidad».¹⁸ De los filmes que hemos analizado, estos son los casos más cercanos al mundo periodístico y, por tanto, los menos cinematográficos, en el sentido estricto de la palabra.

La posibilidad que tenemos hoy en día los historiadores de consultar fuentes audiovisuales sobre las protestas durante la dictadura se la debemos a camarógrafos y periodistas como Pablo Salas, cuya obra abarca desde 1983 hasta 1988. En su primer film, bajo el título de *Protestas 1983*, da forma a todo lo que la productora Ictus había registrado durante las primeras manifestaciones contra Pinochet: desde grabaciones propias hasta otras realizadas por cineastas como Silvio Caiozzi o Claudio di Girólamo. Esta cinta tiene un doble valor. En primer lugar, capta y preserva un momento histórico, sintetizando en apenas una hora lo más relevante de aquel primer año de protestas en Santiago. Y en segundo lugar, muestra al resto de Chile y al mundo en general que, a pesar del ambiente de represión, las movilizaciones contra Pinochet eran posibles.¹⁹ De esta manera, el cine –mejor dicho, el video, en este caso– no solo servía como medio para dar voz a los que la dictadura pretendía silenciar, sino que además alentaba a que las protestas se siguieran produciendo.²⁰

La filmografía de Salas contiene muchos otros títulos en los que encontramos el material audiovisual en bruto sin editar. Estas piezas captan

¹⁸ Liñero, G.: *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago, Ocho Libros, 2008, p. 48.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Barroso, G.: Escenarios históricos y lugares de memoria en el cine documental sobre la dictadura de Pinochet. En *V Congreso Internacional de Historia y Cine (Madrid, 5-7 de septiembre de 2016)*. Madrid, Universidad Carlos III, 2016b.

diversas formas de protesta protagonizadas por artistas, estudiantes o *pobladores*. De todas ellas se extrae la idea de que la cámara es un mero dispositivo de registro: no importa propiamente el relato audiovisual, sino la grabación de la protesta. Así, la cinta puede servir como prueba de una acción reivindicativa que trata de esquivar las prohibiciones del régimen o como evidencia de la represión que los manifestantes sufren a manos de las fuerzas de seguridad. Por ejemplo, en *La ciudad está cagada* (1984) se registra un acto de protesta del artista Eduardo Gutiérrez, consistente en llenar con papel higiénico la céntrica Plaza de Baquedano para denunciar la suciedad del régimen –de ahí el título de la película–. No es solo una expresión artística contra la censura, sino que además es un modo de reclamar la utilización de espacios públicos durante la dictadura, cosa que estaba prohibida. Al grabar al artista antes de que lleguen los carabineros, se lograba dejar constancia de la protesta sin la necesidad de enfrentarse a ellos, lo que permitía darle difusión al acto.

Por el contrario, en películas como *La Victoria* (1986), *Sapo pistola* (1988) y *Cine chileno censurado* (1988) sí que se registra la contundencia con la que las fuerzas de seguridad actuaban contra los manifestantes. La primera nos muestra los enfrentamientos entre *pobladores* y carabineros en La Victoria, mientras el sacerdote Pierre Dubois pide calma y reclama a los *pobladores* no responder con violencia a la presencia policial. La segunda contiene imágenes de una protesta violenta por parte de estudiantes de la Universidad de Santiago de Chile en apoyo a la huelga de los trabajadores de ferrocarriles. El film muestra cómo los estudiantes se movilizan, levantan barricadas, realizan pintadas en apoyo al paro o cargan con piedras contra los carabineros. Por último, la tercera registra, frente a la Biblioteca Nacional de Chile, una manifestación pacífica protagonizada por cineastas, periodistas y profesionales del sector audiovisual contra la censura del régimen de Pinochet. Todos los manifestantes pronuncian al unísono un discurso de denuncia por la censura impuesta. Cuando parece que todo va a acabar sin represalias, los carabineros comienzan a realizar detenciones, disolviendo así la concentración.

Pero si hemos de dedicarle especial atención a un film de Pablo Salas, ese es el documental *Somos +* (1985). Codirigida junto con Pedro

Chaskel, esta es una de las cintas más emblemáticas sobre las protestas durante la dictadura.²¹ La película capta la manifestación del 30 de octubre de 1985 convocada por la Agrupación Mujeres por la Vida en el centro de Santiago bajo el lema «Somos más». Se registra principalmente la marcha, el encuentro con los carabineros y su posterior represión. En actitud pacífica, las mujeres manifestantes gritan consignas apolíticas como «Unidad y solidaridad», cantan el *Himno de la Alegría* y muestran resistencia pacífica ante los carabineros. Estos, por su parte, utilizan chorros de agua y gases lacrimógenos para dispersar la concentración. La riqueza visual de este documental se encuentra en que tiene un mayor trabajo en la edición, ya que está montado a partir de las grabaciones de dos cámaras independientes –la de Pablo Salas y la de Leopoldo Correa– que captaron simultáneamente el acontecimiento.²²

El cine tiene la capacidad de mostrar el pasado a través de imágenes en las que se ve, por ejemplo, el aspecto que tenía una ciudad en un tiempo determinado.²³ De esta manera, se exhibe toda la condición histórica de lugares que han sido testigos del pasado y que, al ser filmados como escenarios de sucesos pretéritos, tienen una función en el relato fílmico. Este es el caso de *poblaciones* como *La Victoria* o *La Legua* en el cine de no ficción de los años ochenta, que se presentan como espacios de protestas contra las precarias condiciones de vida y la represión de la dictadura. De hecho, no pocos cineastas se interesaron por lo que ocurría en esas *poblaciones* del extrarradio de Santiago, entre los que destacan Gonzalo Justiniano (*La Victoria*, 1984), Claudio di Girólamo (*Andrés de La Victoria*, 1985), Gastón Ancelovici (*Memorias de una guerra cotidiana*, 1986) o Miguel Littín (*Acta general de Chile I. Clandestino en Chile*, 1986). Gracias a sus filmes, cuya principal finalidad es registrar lo que allí sucedía, podemos observar el significado histórico que tienen dichos espacios.

²¹ Mouesca, J.: *Cine chileno: veinte años. 1970-1990*. Santiago, Ministerio de Educación, 1992.

²² Chignoli, A. y Donoso, C.: *(Des)montando fábulas: el documental político de Pedro Chaskel*. Santiago, Uqbar Editores, 2013.

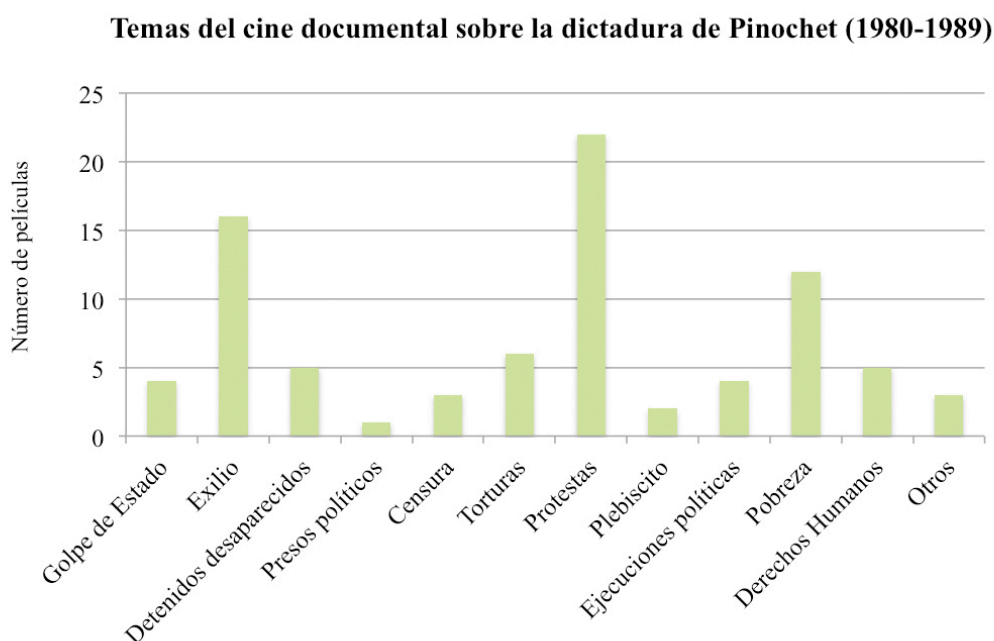
²³ Raack, R.: «Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians», *Journal of Contemporary History* 18, 1983, pp. 411-438.

Estas *poblaciones* eran lugares donde se escenificaba la represión del régimen de Pinochet. En este sentido, el suceso más emblemático fue el asesinato del sacerdote francés André Jarlan durante unas protestas en la *población* de La Victoria en 1984. Su muerte, de hecho, centró gran parte de los relatos documentales que se filmaron en este espacio. Además, estas *poblaciones* evidenciaban cómo la dictadura estigmatizó a los sectores más pobres de la sociedad chilena que, acusados de poseer armas, eran sometidos a constantes allanamientos. Este ambiente de conflictividad social también sirvió de contexto para otras películas que ponen el punto de mira en el día a día de los *pobladores*, cuya cotidianidad estaba marcada por la represión. Este es el caso de *Chela* (Lars Palmgren, Góran Gester y Lars Bildt, 1986), film a medio camino entre el documental y la ficción, que relata la vida y los problemas de Graciela Castillo, una joven de La Legua; y de *Imaginamos que el pasto es el mar* (Ricardo Carrasco, Beatriz Duque y Vicente Parrini, 1987), que se centra en las condiciones de vida de los niños en *poblaciones* marginales como La Pincoya, El Fresno o La Victoria.

Como ya se ha dicho, las películas de este periodo estuvieron condicionadas por el contexto en que se desarrolló la dictadura. Por lo tanto, no hay que perder de vista que fue en esta parte final de la década de los ochenta cuando surgieron las primeras películas sobre el Plebiscito de 1988. Este tema, que no desaparecerá en las etapas posteriores, fue tratado en un primer momento a través de la campaña por el No. Es decir, estos primeros filmes tienen una función más cercana a la propaganda que al propio registro de un momento histórico. Este es el caso de *La esperanza es nuestra* (Ana María Egaña, 1988), donde aparecen politólogos, sociólogos y profesores universitarios como Mónica Jiménez, Eugenio Tironi y Genaro Arriagada que animan a los ciudadanos escépticos con la transparencia del sistema de votación a registrarse en el censo de electores, a votar por el No y a confiar en el futuro democrático del país.

Aparte de las protestas, los otros dos temas que aparecen con mayor frecuencia en las películas de no ficción sobre la dictadura en esta etapa son el exilio y la pobreza (*fig. 5*). Los filmes sobre el exilio, que no realizados

desde el exilio,²⁴ denuncian la situación en que vivían determinadas personas, sobre todo, relacionadas con el mundo de la cultura. Son especialmente significativos los casos de los músicos Ángel Parra, Isabel Parra o los componentes del grupo Inti Illimani. No obstante, a partir de 1983 los documentales se centran más en el retorno que en el propio exilio. De nuevo, el contexto es fundamental para entender estas películas, ya que durante los años ochenta el régimen concedió la posibilidad a miles exiliados de regresar a Chile.



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 5

Entre las películas que tratan la vida de los chilenos en el exilio destacan las siguientes: *Si viviéramos juntos* (Antonio Skármeta, 1982), que retrata la vida de diferentes artistas chilenos exiliados en la RFA, entre ellos el propio autor; *Chile, donde comienza el dolor* (Orlando Lübbert, 1983), que utiliza el testimonio de una exiliada en Hamburgo, Natalia

²⁴ En los estudios de Zuzana Pick se registran noventa y nueve documentales realizados en el exilio durante la primera década de la dictadura. La temática de estos es variada y no siempre se centra en la vida de los exiliados. Pick, Z.: «Cronología del cine chileno en el exilio: 1973-1983», *Revista de Literatura Chilena: Creación y Crítica* 8(1), 1984, pp. 341-366.

Muñoz, hija de un dirigente socialista, para exponer los diferentes problemas por los que pasa Chile en dictadura; *Eran unos que venían de Chile* (Claudio Sapiaín, 1986), que a partir de la propia experiencia del director y su familia en Suecia cuenta el drama de los exiliados chilenos; y *Acta general de Chile III. La llama encendida* (Miguel Littín, 1986), que recoge conversaciones de exiliados en Buenos Aires, los cuales rememoran su salida del país y los intentos de regresar.

La pobreza derivada de la crisis económica de 1982 también tiene un hueco importante en la filmografía documental sobre la dictadura. Aunque a veces la relación con el régimen no es explícita, lo cierto es que estas películas ayudan a entender la realidad social que se vivía durante los ochenta en Chile. Más allá de la represión sufrida en las *poblaciones* – como ya hemos comentado anteriormente –, el desempleo, la desnutrición, el analfabetismo infantil, la precariedad habitacional, la marginalidad y la estigmatización social marcaron la vida de una parte importante de la población chilena durante esta década. Al estar estos problemas relacionados directamente con las políticas económicas desarrolladas por Pinochet, los cineastas entendieron que, al tratarlos, también se estaba reflejando la dictadura, aunque de manera implícita.

Sobre esta temática cabe destacar el film *Cien niños esperando un tren* (Ignacio Agüero, 1988), considerado como el mejor documental chileno de la década de los ochenta.²⁵ La película registra las actividades del taller de cine para niños dirigido por la historiadora Alicia Vega en Lo Hermida, una de las *poblaciones* más marcadas por la miseria. La cámara las capta a través del «paisaje desolador de la *población* y la penuria en la que viven sus habitantes, o de cortos, pero elocuentes, testimonios de los niños sobre sus vidas y aspiraciones».²⁶ Allí, por ejemplo, algunos niños sobreviven recogiendo deshechos y cartones. En este contexto, se trata de introducir a los *pobladores* más jóvenes en el mundo del cine a través de actividades creativas que les permitan evadirse de las condiciones de pobreza en que viven. Las diferentes sesiones van enfocadas a que los

²⁵ Mouesca, J.: *op. cit.*, 1992.

²⁶ Pick, Z.: «*Cien niños esperando un tren*». En Paranguá, P. A. (ed.): *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 395.

niños descubran la magia del cine –desde el taumatropo y el zootropo hasta el cinematógrafo–, vean sus primeras películas –entre ellas, *Llegada del tren a la estación* de los hermanos Lumière– o creen sus propias historias. Para el proyecto final eligen como tema las protestas que vive su *población*, lo que evidencia la concienciación de los niños ante la dictadura y cómo afecta en ellos la conflictividad social. De hecho, cuando se pregunta a las hermanas Bobadilla sobre su experiencia previa con el cine, ambas confiesan que la única vez que vieron una cámara fue cuando en un allanamiento fueron grabadas por el CNI (Centro Nacional de Informaciones), lo que demuestra el Estado policial en el que vivían.



Arriba, dos fotogramas de *Cien niños esperando un tren*.
 Abajo, los protagonistas del documental *El Willy y la Myriam*.

Otro film que muestra las precarias condiciones de vida en las que vivían los sectores más humildes de la población chilena es *El Willy y la Myriam* (David Benavente, 1983). El documental se centra en cómo una pareja común, Willy y Myriam, sufre la crisis económica de la dictadura, situación que acaba afectando a sus relaciones personales. Sin duda, la historia de esta cinta es un claro ejemplo de cómo las precarias condiciones de trabajo que se daban durante el gobierno de Pinochet podían afectar a

los núcleos familiares. En muchas ocasiones, se creaban estados permanentes de crisis matrimoniales que conllevaban la ruptura, como es el caso que se cuenta en la película. Willy deja el campo y se instala en la ciudad junto con su mujer, Myriam, y dos hijos para lograr mejores condiciones de vida. No obstante, allí no encuentran las oportunidades que esperaban: Willy sobrevive con trabajos temporales de mecánico hasta que lo despiden, mientras que Myriam se ve obligada a trabajar como comercial en un proyecto ilegal. La economía familiar se tambalea y, con ella, los esquemas sociales: Myriam no quiere dejar a sus hijos para ir a trabajar, mientras que Willy se ve incapaz de sostener a la familia del modo en que se espera de él. De esta manera, el film también muestra el machismo de la sociedad chilena de los años ochenta, donde el hombre y la mujer tenían predefinidos sus roles: él, trabajador; ella, ama de casa.

Si bien es cierto que las protestas, el exilio y la pobreza son los temas centrales de las películas de no ficción en esta segunda etapa, no se pueden obviar otros como las torturas, los detenidos desaparecidos o las ejecuciones políticas, que retratan el ambiente represivo del Chile de los años ochenta. Con respecto a las torturas, destaca la obra de Hernán Fliman, quien, tras su ya comentado *Testimonio I* (1979), continuó desarrollando este tema en documentales como *Efectos físicos y psicológicos en el torturado* (1985), *Piececitos de niño* (1986) o *Por la vida* (1986). Otros cineastas que se preocuparon por esta cuestión fueron Rodrigo Gonçalves (*Así golpea la represión*, 1982), Pedro Chaskel (*Proyecto DIT-T*, 1985) y Hernán Castro (*La tortura como instrumento político*, 1988).

En cuanto a los detenidos desaparecidos y a las ejecuciones políticas, estos temas son tratados normalmente a través de tres casos de gran impacto en la sociedad chilena: el caso Hornos de Lonquén, el caso Degollados y el caso Quemados. El cine sirvió aquí no solo como medio para registrar las evidencias de estos crímenes, sino también como una forma de denunciarlos. En *No olvidar* (Ignacio Agüero, 1982), por ejemplo, se intenta contrastar y poner en duda la versión oficial de los carabineros sobre lo ocurrido en los Hornos de Lonquén, utilizando los testimonios de los familiares de las víctimas. Así, el rescate de relatos basados en

recuerdos también fue una respuesta a las políticas de olvido promovidas por la dictadura tras hacerse público el descubrimiento de los cuerpos. La denuncia del crimen cometido por la dictadura era tan evidente que el propio director tuvo que firmar la cinta bajo el pseudónimo de Pedro Meneses por temor a represalias.



María Estela Ortiz, viuda de José Manuel Parada, reclamando justicia en el film *Chile ¿hasta cuándo?*

De semejante manera, el film *Chile ¿hasta cuándo?* (David Bradbury, 1985) trata el asesinato de Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino, quienes aparecieron degollados a las afueras de Santiago en marzo de 1985. El documental, que muestra la situación que vive Chile a mediados de los años ochenta, se rodó al mismo tiempo que estalló el caso. Se registran así secuencias de enorme dramatismo, como la que transcurre «a las puertas del Instituto Anatómico Forense, donde la cámara capta en la oscuridad de la noche el grito desesperado con el que finaliza la

expresión de su dolor la esposa de Parada: “¿Hasta cuándo?”²⁷ El dolor de las víctimas contrasta con la indiferencia de las instituciones de la dictadura, las cuales por boca del general César Mendoza acusan a los comunistas del crimen. El contraste de ambas realidades acaba dando al relato forma de denuncia.

En una línea muy similar a la película anterior, el documental producido por Vitel S. A., *Los están quemando vivos* (1986), constituye el contrarrelato de lo sucedido tras la jornada de protestas del 2 de junio de 1986, en la que los carabineros quemaron vivo a Rodrigo Rojas de Negri, cuya muerte fue achacada por Pinochet a los comunistas. El film gira en torno a dichos acontecimientos: desde la convocatoria de la movilización por parte de la Asamblea de la Civilidad hasta el funeral de Rojas de Negri, que ocupa la mayor parte del metraje. En la cinta se incluyen diversas voces muy críticas con la actuación tanto de los carabineros como de los médicos que supuestamente trataron de salvar la vida al joven. Es aquí donde encontramos el enfoque de denuncia del film, que invita a reflexionar sobre el horror sufrido tanto por el fallecido como por Carmen Gloria Quintana, la otra víctima que logró sobrevivir al ataque.

Como ya se ha comentado anteriormente, la mayoría de las películas de esta etapa tienen como función registrar la realidad chilena del momento. Sin embargo, a pesar de que los cineastas no estuvieran tan preocupados de echar la vista atrás como de documentar la realidad que vivían, lo cierto es que los que trataron de manera retrospectiva los sucesos ocurridos durante los primeros años de dictadura en su mayoría lo hicieron a través de relatos memorísticos. Las temáticas que aparecen en estas cintas suelen tratar hechos traumáticos como desapariciones o torturas, lo que explicaría el uso de los recuerdos como recurso para la construcción de relatos filmicos. De esta manera, no solo se recuperaban historias personales en peligro de caer en el olvido, sino que también a través de la filmación y de la exposición de dichas experiencias comenzaba a trabajarse en Chile la superación del trauma.

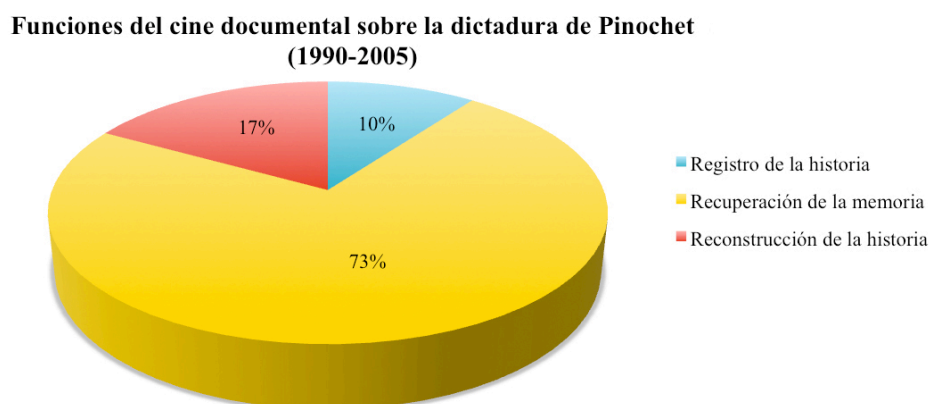
²⁷ Alcàzar, J. del: *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013, p. 152.

A modo de resumen podemos decir que en esta etapa se diversifican los temas de interés por parte de los documentalistas. Los relatos filmicos durante estos años están completamente condicionados por los acontecimientos que se sucedieron en Chile en los ochenta: la crisis económica de 1982, las protestas que se iniciaron en 1983 y se extendieron a lo largo de la década, el paulatino retorno de muchos de los exiliados o el Plebiscito de 1988. La inmediatez de los hechos, conjugada con el carácter histórico de los mismos, provocó que el registro cinematográfico no tuviera solo una intención informativa, sino también un propósito de salvaguardar esta parte de la historia.

3.3. El trauma chileno recordado, 1990-2005: Los desaparecidos, en la memoria.

Tras la recuperación de la democracia, el tratamiento de la dictadura en el cine documental se redujo de manera considerable. Pasaron de rodarse unas diez películas anuales durante el periodo de la propia dictadura a tan solo cuatro. Además, por primera vez encontramos años – 1993 y 1995– en los que no nos consta la existencia de ningún film documental relativo a la etapa histórica de Chile que estudiamos. La transición chilena sumió en la incertidumbre a los artistas –músicos, cineastas, etcétera– que habían combatido la dictadura a través de sus respectivas disciplinas. Ahora, con el enemigo aparentemente derrotado, el discurso de denuncia que había predominado en la década de los setenta y ochenta se vaciaba de sentido. Esta crisis en la producción filmica documental –entre 1990 y 1997 no se rodaron más de tres películas por año sobre este tema– pareció ser necesaria, no obstante, para recomponer la función del cine como medio para tratar la historia reciente de Chile. La prudencia con la que se acogió la transición política se vio reflejada en la

transición cinematográfica: había disminuido el ambiente represivo, pero no había desaparecido por completo.²⁸



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 6

Durante esta tercera etapa, el interés de los cineastas ya no era tanto captar el momento como rescatar relatos de personas que, a través de sus recuerdos y experiencias, corroborasen lo sucedido durante la dictadura (fig. 6). La imagen testimonial es sustituida de este modo por los testimonios de personas que recuperan el pasado a través de ejercicios memorísticos. Así pues, el cine de registro cede el protagonismo al cine de memoria, situándose como la forma predominante de dar a conocer lo sucedido entre 1973 y 1990. De las cincuenta y nueve películas analizadas de este periodo, cuarenta y tres tienen como función la recuperación de la memoria, es decir, casi el 73%. Los escasos filmes que todavía se basan en el registro de la historia lo hacen determinados por el contexto en que fueron rodados. Ejemplos de esto son los documentales *No me amences* (Andrés Racz, 1990), que se centra en las inmediatas consecuencias que tuvo el Plebiscito de 1988, esto es, en las primeras elecciones libres tras el fin de la dictadura; *El muro de los nombres* (Germán Liñero, 1999), que registra la construcción entre 1995 y 1997 de Villa Grimaldi, antiguo centro de tortura reconvertido en monumento histórico para rendir

²⁸ Cavallo, A.; Douzet, P. y Rodríguez, C.: *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago, Uqbar Editores, 2007.

homenaje a los desaparecidos; o *Chile, la herida abierta* (Orlando Lübbert, 1999), el primer documental que trata el arresto de Pinochet en Londres.

Frente el olvido institucional del trauma de la dictadura, el cine sirvió «como una herramienta didáctica y masiva para recobrar la memoria silenciada».²⁹ Aunque con el primer gobierno democrático de Patricio Aylwin cesaron las detenciones, las torturas, las desapariciones y las ejecuciones, lo cierto es que a nivel político determinados vestigios de la dictadura estaban muy presentes en la nueva vida democrática: regía la Constitución de 1980, Pinochet seguía siendo comandante en jefe del Ejército y un sector significativo de la élite política continuaba negando la violación de Derechos Humanos durante el régimen militar. En este contexto, mientras desde las instituciones políticas se trataba de reparar el traumático pasado mediante la creación de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación en 1990, los cineastas por su parte comenzaban a rescatar la memoria del pueblo chileno. No obstante, la transición política y cinematográfica no transcurrieron en paralelo, en tanto en cuanto que la Ley de Censura siguió vigente hasta 1997.³⁰ Como dice la cineasta Tatiana Gaviola, en el sector del cine no se puede dar por concluida la transición hasta que se produce «la transformación de un Estado agresor a uno participativo».³¹

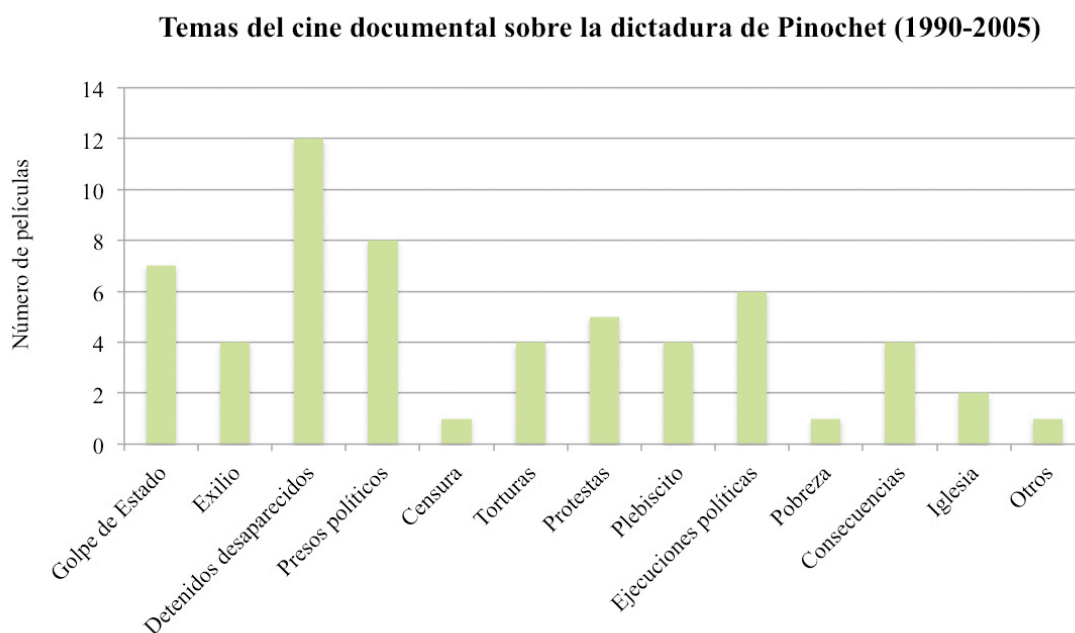
Entre las historias que más rescataron los realizadores chilenos se encuentran las de los detenidos desaparecidos (*fig. 7*). Estas dominan el relato de aproximadamente un 20% de los documentales filmados sobre la dictadura en este periodo. El auge de esta temática tiene una doble explicación. Por una parte, el reconocimiento institucional de la existencia de desaparecidos ayudó a crear un clima propicio para su tratamiento cinematográfico. En este sentido, la aparición de restos humanos durante los primeros años de democracia demostraba la existencia de dichos

²⁹ Bossay, C.: «El protagonismo de lo visual en el trauma histórico. Dicotomías de las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la Dictadura y la Transición a la Democracia», *Comunicación y Medios* 29, 2014a, p. 113.

³⁰ Bossay, C.: «Representaciones del trauma histórico-político en el cine chileno de la década de 1990», *Campocontracampo* 5, 2014b. En línea: <http://campocontracampo.cl/textos/5> [consultado el 01/06/2016].

³¹ Cavallo, A.; Douzet, P. y Rodríguez, C.: *op. cit.*, 2007, p. 23.

desaparecidos, por lo que la filmación del proceso de búsqueda y de hallazgo fue necesario para corroborar los hechos que se denunciaban. Mientras que, por otra parte, y relacionado con lo anterior, el descubrimiento de cada vez más restos de desaparecidos motivaba a seguir con la investigación de casos de los que todavía no había resultado. Así, las labores de búsqueda debían quedar documentadas como evidencia de un problema que aún persistía.



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 7

Así pues, los documentales sobre detenidos desaparecidos se desarrollan a través de tres actividades: la labor de búsqueda de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), el hallazgo de restos de desaparecidos y la denuncia de casos todavía sin resolver. Sobre el trabajo que realiza la AFDD, encontramos tres películas: *Huellas de sal* (Andrés Vargas, 1990), *Retazos de vida* (Gayla Jamison, 1991) y *La cueca sola* (María Luisa Mallet, 2003). El primer film evidencia la importancia que tiene el colectivo en la preservación de la memoria de aquellos que la dictadura hizo desaparecer y, sobre todo, en la reivindicación del derecho a la verdad, negada durante el régimen militar.

Las tareas de búsqueda van acompañadas de ritos, como el lanzamiento de flores en medio del desierto de Atacama en recuerdo de los desaparecidos, lo que tiene una doble lectura. Por una parte, el hallazgo de restos óseos está vinculado a prácticas religiosas: encontrar estos en medio del desierto de Atacama, sin ayuda institucional –la Ley de Amnistía protege a los responsables políticos y militares de las desapariciones–, parece más bien una obra divina. Y por otra parte, la repetición de este tipo de prácticas nos indica que estamos ante un problema que se perpetúa en el tiempo: al ser imposible encontrar todos los restos de los desaparecidos, los familiares acaban sustituyendo la búsqueda efectiva por ritos que guarden la memoria de aquellos que nunca serán encontrados.

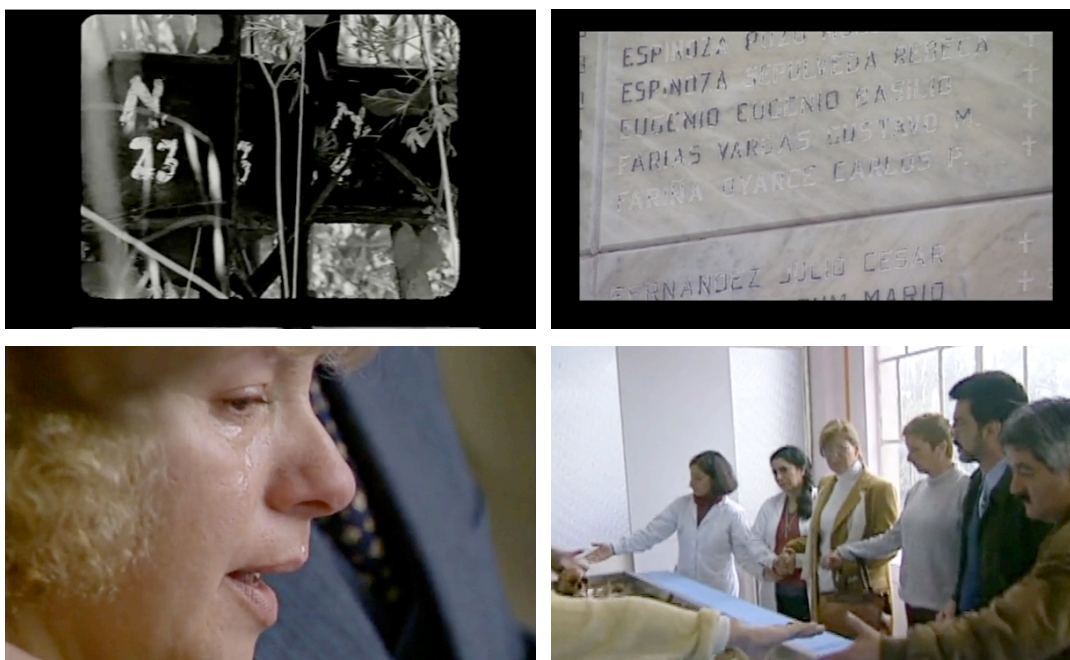
Las otras dos películas, *Retazos de vida* y *La cueca sola*, se centran en dos actividades que la AFDD utiliza no solo como medio para dar a conocer el problema de los detenidos desaparecidos, sino también como forma de protesta: las *arpilleras* y el baile de la *cueca sola*, respectivamente. En primer lugar, las *arpilleras* sirven para reconstruir los hechos que sufrieron las víctimas del régimen: detención y desaparición de familiares, búsqueda en campos de concentración, ninguneo y amenazas por parte de las fuerzas de seguridad, etcétera. Al contar la historia de los desaparecidos desde la óptica de sus familiares, la dictadura prohibió las *arpilleras*, pues sacaban a la luz relatos que los militares pretendían ocultar. En segundo lugar, el baile de la *cueca sola* representa el trauma chileno de sufrir la desaparición de un familiar. Al bailar sin la pareja masculina, la mujer «expresa su soledad, pero también su fortaleza».³² De esta manera, se utiliza un símbolo patriótico, como es el baile nacional, con una doble intención: denunciar la violación de los Derechos Humanos que se realizaron –en defensa de la nación, supuestamente– y evitar que los que están ausentes –y, por tanto, no puedan acompañar a sus mujeres en el baile– se pierdan en el olvido.

³² Bossay, C.: *Remembering Traumatic Pasts: Memory and Historiophoty in Fiction and Factual Films from the 2000s that Represent the Chilean Popular Unity, Coup d'état, and Dictatorship (1970-1990)*. Dirigida por Michael Chanan. Tesis Doctoral. Queen's University Belfast, 2013b, p. 190.

En cuanto al descubrimiento de restos de desaparecidos, cabe destacar los documentales *Patio 29. Historias de silencio* (Esteban Larraín, 1998), *Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, 1998) y *Mi hermano y yo* (Sergio Gándara, 2002). La cinta de Larraín trata el tema de los desaparecidos a través de la historia del Patio 29 –las cruces con la inscripción NN (*nomen nescio*) están presentes a lo largo de todo el film–. Situado en el Cementerio General de Santiago, este recinto alberga la sepultura de unas trescientas personas sin identificar, las cuales fueron enterradas de manera clandestina durante la dictadura. La película se divide en tres partes: la pérdida, la búsqueda y el encuentro. En primer lugar, la pérdida es relatada por familiares que recuerdan los allanamientos, los arrestos y las ejecuciones de sus allegados, que acabaron desaparecidos. En segundo lugar, la labor de búsqueda al que hace referencia el documental tiene un doble sentido: la búsqueda de los cuerpos en el Estadio Nacional, el principal centro de detención tras el golpe, y en el Instituto Médico Legal, donde se acumularon los cuerpos durante toda la dictadura, con el objetivo de darles sepultura; y la búsqueda de restos en las tumbas anónimas del Patio 29, descubierto por la Vicaría de la Solidaridad en 1979, con el fin de identificarlos y de preservar así la memoria de los desaparecidos. Y en tercer lugar, se registra, ya en democracia, la exhumación de las sepulturas del Patio 29 que no fueron asaltadas durante la dictadura. Esto permitió a los familiares enterrar definitivamente a sus deudos.

Fernando ha vuelto documenta el caso de Fernando Olivares Mori, detenido desaparecido, cuyos restos fueron encontrados en el Patio 29, y finalmente identificado. A diferencia del film anterior, este no recurre a los recuerdos para poner en pie un relato, sino que a partir de los restos óseos y las marcas de la tortura recibida se reconstruye una historia individual. Es decir, su función más que recuperar la memoria de la víctima es la de reconstruir su historia. El film registra el proceso de identificación de los restos, uno de los más duraderos, pues se trabajaba en él desde 1991 y no se resolvió hasta 1998. Finalmente, culmina con el rito del retorno del cuerpo, en el que los familiares, cogidos de la mano en torno a los restos de

Fernando sobre una camilla, le despiden. Se inicia así el luto, proceso necesario para la sanación del trauma.



Arriba, fotogramas de *Patio 29. Historias de silencio* y *Mi hermano y yo*.
 Abajo, dos imágenes del film *Fernando ha vuelto*.

El otro caso de un desaparecido que es encontrado es el de Carlos Fariña Oyarce, que centra el relato del film *Mi hermano y yo*. La historia de este joven es recuperada gracias a los recuerdos de uno de sus hermanos, Iván, quien lucha por esclarecer la verdad. Al igual que el documental anterior, la identificación de los restos y la despedida de los familiares durante el entierro son momentos claves en la superación de hechos traumáticos, como la desaparición de un allegado durante más de dos décadas. Simbólicamente, en el film destacan dos detalles. El primero es que el nombre de Carlos Fariña Oyarce se fue borrando poco a poco del Muro de los Nombres de Villa Grimaldi, como si fuera una señal de que su cuerpo iba a aparecer. Y el segundo es que los vecinos de Huechuraba apenas conocen el caso de Carlos, que sirve para poner nombre a una de las plazas del barrio, lo que evidencia las deficiencias en las políticas sobre la preservación de la memoria que se estaban aplicando.

Por último, el cine documental también tiene un hueco para aquellos que siguen desaparecidos como son los casos de Antonio Llidó, Jorge

Müller o Rodrigo Alejandro Medina Hernández. El film *Queridos todos* (Andreu Zurriaga, 1999) trata la historia de Llidó, sacerdote español y miembro del Grupo de Cristianos por el Socialismo, vinculado al MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), que tras el golpe de Estado fue detenido, torturado en Cuatro Álamos y, finalmente, acabó desaparecido. Esto evidencia que dichas prácticas también eran empleadas con extranjeros, incluso aunque estuvieran vinculados a la Iglesia. El caso del camarógrafo de *La batalla de Chile*, Jorge Müller, es quizás uno de los más sonados. Considerada como una «amputación del cine chileno», la desaparición de Müller fue homenajeada en una pequeña pieza audiovisual realizada por Cristián Galaz (*Homenaje a Jorge Müller*, 2000), quien también dirigió el cortometraje dedicado a Medina Hernández (*Rodrigo*, 2000), un joven estudiante desaparecido en 1976. En todo caso, estas tres cintas nos indican que el problema de los detenidos desaparecidos aún sigue sin resolverse.

Sin embargo, el trauma chileno no solo se refleja en los casos de desaparecidos, sino también en los recuerdos del propio 11 de septiembre de 1973, así como en las historias de exilio, detenciones, torturas y ejecuciones ocurridas a lo largo de la dictadura. De esta manera, más que referirnos a un *trauma* en singular, sería más oportuno, para no perder la complejidad del concepto, hablar de *traumas* en plural. Anteponemos así las historias individuales, cada una afectada por el régimen militar de manera diferente, a la historia colectiva. Solamente justificamos la utilización de la forma singular para hacer ver que los diferentes traumas fueron sufridos por un amplio segmento de la población chilena.

Si hay una película emblemática que refleja el trauma chileno, esa es *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997). A partir de los testimonios de quienes participaron en el film *La batalla de Chile* y de quienes no vivieron aquellos años convulsos, se propone una comparación entre el pasado y el presente de Chile, desdibujando las fronteras entre la memoria individual y la memoria colectiva,³³ para comprender mejor la sociedad en la que se vive. El trauma aflora cuando se visiona la trilogía

³³ Llanos, B. y Goetschel, A. M.: *Fronteras de la memoria: cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2012.

documental y se contemplan las imágenes que explican el cambio que ha sufrido el país, dejando que la memoria actúe como agente narrativo.³⁴ La filmación del golpe no solo permite conservar el pasado, sino enfrentarse a él para sanar los traumas individuales, tanto de quienes sufrieron la represión como de quienes padecieron las consecuencias de aquel 11 de septiembre sin haberlo vivido en primera persona. Con este film se inauguró una etapa en la que el documental buscaba «escarbar en el pasado, abriendo y resaltando [...] la posibilidad de colectivizar la memoria».³⁵ De esta manera, Guzmán completó un ejercicio de *arqueología cinematográfica* para hacer «visible los sitios del ocultamiento de la memoria en las esferas públicas de la posdictadura».³⁶ El trauma del golpe también aparece en películas como *Chile en transición* (Gastón Ancelovici y Frank Diamand, 1991), *El último combate de Salvador Allende y Desobediencia* (Patricio Henríquez, 1998 y 2005), y *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004).

El exilio también se convirtió en una consecuencia traumática de la dictadura. Durante este periodo se filmaron cuatro documentales que tienen como hilo conductor este tema. En estas cintas el exilio es tratado generalmente como un hecho que afectó a artistas: escritores en *Blue jay, notas del exilio* (Leopoldo Gutiérrez, 2001), el arquitecto Fernando Castillo en *El país de mi padre* (Carmen Castillo, 2004) o el cineasta Helvio Soto en *Si quieres hacer reír a Dios* (Mauricio Claro, 2005). En definitiva, son traumas individuales que reflejan las vivencias compartidas por amplios colectivos de la sociedad chilena. Este cine documental sobre el exilio se centra principalmente en aquellos que se vieron obligados a salir de Chile. Por razones temporales en esta etapa todavía no se prestaba suficiente atención a aquellos que nacieron en el exilio. Estas personas, que tendrán un peso importante en el siguiente periodo, constituyen un caso

³⁴ Peris, J.: «Los tiempos de la violencia en Chile. *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán», *Alpha* 28, 2009, pp. 153-168.

³⁵ Sadek, I.: «Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán», *Revista Cine Documental* 8, 2013, p. 33.

³⁶ Gómez-Barris, M.: *Where memory dwells: Culture and state violence in Chile*. Berkeley (CA), University of California Press, 2009, p. 290.

paradigmático del desarraigo derivado de la dictadura, lo que significa que el trauma del exilio se heredó de generación en generación.

En cuanto al cine de presos políticos es interesante destacar que es el segundo tema más recurrente del género documental entre 1990 y 2005, con más del 13% de la cuota temática de esta etapa. El trauma de la prisión tiene la particularidad de que se pudo enfrentar desde el mismo lugar que causó dicha herida. Los campos de concentración, como el Estadio Nacional, Chacabuco, Pisagua o la cárcel pública de Valparaíso, se mantenían en pie bien entrada la democracia, lo que permitió acceder a ellos para que su visita reactivara los recuerdos en los antiguos presos que rememoran el cautiverio en las películas. La resignificación de dichos espacios, así como la existencia de vestigios que apenas aguantan el paso del tiempo, motiva a reflexionar sobre la implicación institucional en la conservación de la memoria.

En primer lugar, el Estadio Nacional, centro de detención y tortura durante 1973, se convirtió en paradigma de la ruptura nacional. Se crearon así dos bandos: vencedores y vencidos, victimarios y víctimas.³⁷ Una vez recuperada la democracia, cineastas como Pablo Basulto (*Imaginario inconcluso*, 1990) o Carmen Luz Parot (*Estadio Nacional*, 2001) comenzaron a mirar este espacio como un lugar de memoria. Los relatos de los supervivientes y de los familiares utilizados en sus filmes configuran un poderoso acervo documental sobre las condiciones de vida que se padecían en el Estadio Nacional. El hecho de que los testimonios se presenten en el mismo lugar de los hechos donde tuvieron lugar las atrocidades del régimen dictatorial es una característica del cine de trauma,³⁸ lo que implica la compleja contradicción que impregna el pasado chileno.³⁹

³⁷ Barroso, G.: Una ciudad de memoria. La reconstrucción de Santiago de Chile en dictadura a través del cine de no ficción. En *IV Congreso Internacional Ciudades Creativas (Madrid, 13-15 de enero de 2016)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016a.

³⁸ Cfr. Traverso, A.: «Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean post-dictatorship documentary», *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24(1), 2010, pp. 179-191.

³⁹ Bossay, C.: «Cineastas al rescate de la memoria reciente chilena», *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 4, 2011. En línea: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=170

En segundo lugar, los campos de concentración de Chacabuco y Pisagua aparecen en filmes como *La verdadera historia de Johnny Good* (Pablo Tupper y Patricia del Río, 1990), *Chacabuco, memoria del silencio* (Gastón Ancelovici, 2001) o *La pequeña trilogía del olvido* (Into Carrizo-Ortiz, 2005). Las ruinas de ambos centros de detención marcan la evocación de recuerdos por parte de los antiguos presos. De esta manera se enfrentan al trauma de haber sido prisioneros, que sigue vivo a pesar de haber recuperado la democracia. Las heridas del pasado solo cicatrizan si estos espacios se resignifican como centros de memoria. Sin embargo, lo que observamos es que el teatro donde los presos actuaban en Pisagua está completamente en ruinas y que las habitaciones de los reclusos en Chacabuco únicamente han sido alteradas por el paso del tiempo.

En tercer y último lugar, la cárcel pública de Valparaíso centra el relato del film *1985 Valparaíso, cárcel pública* (Andrés Brignardello y José Acevedo, 2005). En este documental se rescatan los testimonios de cinco ex reclusos para tratar una de las cuestiones más olvidadas por este tipo de cine: la problemática de la convivencia entre presos políticos y delincuentes comunes en las cárceles durante la dictadura. Los recuerdos de todos ellos se reactivan con la visita a la prisión. Desde las antiguas celdas –llama la atención el estado de abandono en que se encuentran– rememoran cómo luchaban por una vida digna durante su reclusión o cómo uno de sus compañeros, Gonzalo Muñoz Aravena, también preso político, fue asesinado en el presidio tras una trifulca con reos comunes.

Otro de los traumas al que se enfrentaron los documentalistas en este periodo es el de la tortura, quizás el más impactante de todos por los escalofriantes testimonios de quienes la sufrieron. Entre estos se encuentra el de Marcia Merino en *La Flaca Alejandra* (Carmen Castillo y Guy Girard, 1994), militante del MIR, capturada y torturada por la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), y que acabó colaborando con el régimen delatando a compañeros del partido. En este caso se trata del trauma del *traidor*, que hace frente a su pasado explicando los métodos de tortura y recorriendo, «en peregrinación siniestra, los lugares que habían

[%3Acineastas-al-rescate-de-la-memoria-reciente-chilena-&catid=42&Itemid=98](#) [consultado el 12/06/2016].

servido para detener y torturar a centenares de víctimas».⁴⁰ El relato sincero de Merino también se reproduce en las víctimas que aparecen en el film *La venda* (Gloria Camiruaga, 2000). En ambos casos las historias de estas mujeres supervivientes al trauma de la tortura no son alegóricas, sino totalmente abiertas, lo que añade crudeza a sus testimonios.⁴¹



Carmen Castillo acompaña en *La Flaca Alejandra* a Marcia Merino en su particular descenso a los infiernos, al regresar a los lugares de tortura donde delataba a antiguos compañeros del MIR.

Los asesinatos de personajes públicos, como el cantante Víctor Jara, el dirigente del MIR Miguel Enríquez o el sociólogo José Manuel Parada, también acabaron siendo un trauma compartido por parte de la sociedad chilena. Sus muertes, tratadas en los filmes *El derecho de vivir en paz* (Carmen Luz Parot, 1999), *Miguel, la humanidad de un mito* (Víctor Gómez, 2004) y *Javiera de Barcelona* (Pilar Egaña, 2005) más allá de las heridas que pudieron causar en sus seres cercanos, tuvieron un significado especial para el conjunto de la población. De hecho, en estas películas las

⁴⁰ Torreiro, C. y Cerdan, J. (eds.): *Documental y Vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005, p. 291.

⁴¹ Bossay, C.: *op. cit.*, 2014b.

muestras del trauma vivido por los allegados de dichos personajes –Joan Jara, viuda de Víctor Jara; Carmen Castillo, pareja sentimental de Miguel Enríquez; y Javiera Parada, hija de José Manuel Parada– es el elemento que enlaza con el sentimiento colectivo de *amputación social*.⁴²

Por último, y volviendo a lo que se aludía al inicio de este apartado, habría que destacar que hemos encontrado varias películas fuertemente influidas por el contexto histórico en que se rodaron. Tenemos así documentales que retratan la dictadura desde el hecho que puso fin a su existencia, esto es, el Plebiscito de 1988: *Una vez más, mi país* (Claudio Sapiaín, 1990) es un buen ejemplo de ello. Pero también comenzamos a encontrarnos películas, como *I love Pinochet* (Marcela Said, 2001) y *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001), que hacen referencia a la dictadura desde sus ya visibles consecuencias, siendo el arresto de Pinochet el hecho más paradigmático de todos.

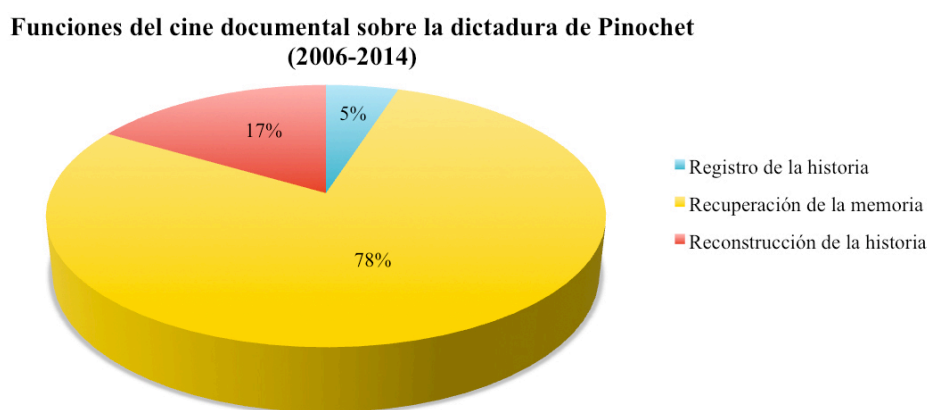
Resumiendo, las películas documentales de esta etapa tendieron a la recuperación de la memoria, sobre todo, de aquellos que se encontraban ausentes, esto es, los detenidos desaparecidos. Así pues, el medio filmico se convirtió en una especie de contenedor donde se vertían recuerdos, de manera que sirvió no solo para la conservación de los mismos, expuestos al olvido que provoca el paso del tiempo, sino también para el propio ejercicio de desentumecimiento de la memoria y de búsqueda de la verdad y de la justicia que vivía el país tras la recuperación de la democracia.

3.4. La *posmemoria* chilena en el cine, 2006-2014: Los traumas heredados.

La etapa comprendida entre los años 2006 y 2014 fue, sin duda, la más fructífera en cuanto a producción de documentales sobre la dictadura se refiere. Se registra una media superior a trece películas por año, llegando

⁴² Con el término *amputación social* queremos hacer referencia al efecto que produce en un segmento de la sociedad el asesinato de una persona que, por su influencia cultural, política o ideológica, es considerada un miembro representativo de la misma.

a repuntes de dieciocho filmes, como en el año 2013. Ante estos datos podemos afirmar que, a pesar de la muerte de Pinochet en 2006, los cineastas intensificaron la búsqueda de lo sucedido durante la dictadura. En este momento, cuando más frágiles eran los recuerdos, es cuando más se insistió en que no se olvidaran. Esta fragilidad se explica no solo por el tiempo que ha transcurrido desde el fin del régimen, sino también por la muerte del dictador, lo que cerró simbólicamente un periodo de la historia chilena. Este hecho, por tanto, podría haber sido utilizado como argumento para dejar de mirar al pasado. Asistimos así a una consolidación de la memoria chilena a través del cine. Si en la etapa anterior casi el 73% de los documentales estaba destinado a la recuperación de la memoria, en esta el cine de memoria supone más de un 78% (fig. 8).



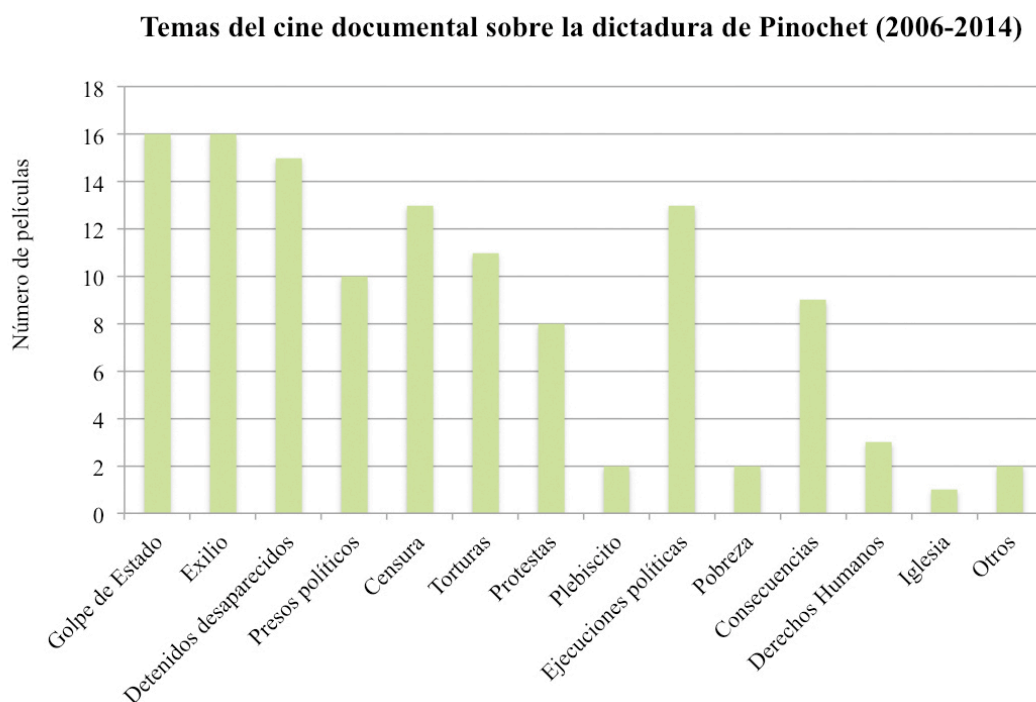
Fuente: Elaboración propia.

Fig. 8

No obstante, aquí debemos hacer una aclaración terminológica y utilizar el concepto *posmemoria* en vez de *memoria*. Según Marianne Hirsch, la *posmemoria* es «la experiencia de los que crecen dominados por narrativas que preceden a su nacimiento y cuyas historias personales tardías son vaciadas por narrativas de generaciones anteriores; narrativas dominadas por eventos traumáticos que no se pueden ni entender, ni recrear». ⁴³ Es decir, durante esta etapa más que una recuperación de la memoria, primó una configuración de la *posmemoria* basada en el trabajo

⁴³ Hirsch, M.: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1997, p. 22.

de un grupo de cineastas que, sin haber vivido esa historia reciente, percibieron el trauma de la generación precedente y lo transformaron en productos culturales, frutos de esta memoria heredada.⁴⁴



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 9

En cuanto a los temas que más se repiten en este periodo, destacan los siguientes: el exilio, el golpe de Estado y los detenidos desaparecidos (*fig. 9*). No obstante, no hay ninguno que domine sobre el resto. Es decir, la enorme producción cinematográfica que se dio durante estos nueve años conllevó también una importante diversidad temática. De hecho, esta etapa es bastante representativa del cine que se ha realizado sobre la dictadura, pues no solo supone más de un tercio de la producción de documentales que giran en torno al régimen militar, sino que, al abarcar un amplio abanico temático, también sirve para calibrar los principales intereses de los cineastas que se han dedicado a la filmación de la historia reciente de Chile.

⁴⁴ Barril, C.: *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la Dictadura Militar chilena*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.

Sobre el exilio encontramos dieciséis películas documentales –otras nueve aluden a este tema de manera secundaria– que, en función de la generación del exiliado y de su situación en pleno siglo XXI, se pueden clasificar en cuatro tipos: películas sobre exiliados que siguieron viviendo en el extranjero, películas sobre aquellos de esta primera generación que volvieron a su país, películas sobre hijos de exiliados que vivieron toda su infancia o nacieron en el destierro y que construyeron su vida lejos del país de sus padres, y películas sobre aquellos de esta segunda generación que decidieron regresar a sus raíces chilenas. De esta manera, se demuestra la complejidad que encierra el exilio, un trauma heredado de padres a hijos que, a veces, se convirtió en un callejón sin salida, pero que otras supuso una puerta abierta a una nueva vida. El cine, por tanto, nos permite conocer de primera mano diversas realidades para un mismo problema.

En primer lugar, las historias de los exiliados que permanecían en el extranjero suelen centrarse en una serie de puntos comunes. Los más repetidos son los siguientes: el dilema entre la exclusión en guetos o la integración total en el país de acogida, la adopción de la lengua autóctona para adaptarse a la sociedad que los ha recibido, y también el cambio de identidad nacional, realidades que se aprecian de manera nítida en filmes como *Búsqueda en el silencio* (Andrés Lübbert, 2007) y *Vuelta y vuelta. Memorias del exilio chileno* (Daniela Bichl y Markus Toth, 2013). A pesar de la ruptura con Chile, este colectivo siguió vinculado a los acontecimientos que rodeaban a su país, como la detención de Pinochet en Londres, donde los exiliados chilenos protagonizaron numerosas protestas para su enjuiciamiento. El film *503* (Isabel Rodríguez, 2007), en referencia a los días que el dictador estuvo arrestado, hace memoria sobre aquel suceso.

En muchos casos, el exilio pasó de ser una situación excepcional a un modo de vida. Películas como *Memorias de un soñador* (Alisson Larrea, 2007) y *Que valga la alegría* (Denise Guerra, 2009) nos muestran a chilenos que han aprovechado el destierro para empezar una nueva vida. Estos dos documentales tratan respectivamente las historias de Félix Mora y del actor Jorge Guerra. El primero, miembro de las Juventudes Socialistas, estuvo exiliado en Canadá, donde desarrolló una importante

función como activista en la ayuda a los refugiados políticos, llegando incluso a ser nombrado juez de paz en Ontario. El segundo, Jorge Guerra, intérprete del famoso payaso Pin Pon, continuó su labor social en países como Ecuador o Cuba tras el golpe de Estado.

Asimismo los hay que no regresaron a Chile para mantener a sus hijos en el entorno en el que habían crecido y al que se habían adaptado. Este es el caso de Ariel Dorfman, cuya historia de exilio se cuenta en dos documentales: *El largo exilio de Ariel Dorfman. Una voz contra el olvido* (Peter Raymont, 2007) y *Generation exile* (Rodrigo Dorfman, 2009). Tras trabajar como consejero cultural en el gobierno de Allende, el golpe de Estado obligó a Dorfman a exiliarse, siendo Estados Unidos su destino final. El primer film recoge su regreso a Chile para recordar los hechos que marcaron su destierro y el de su familia. Mientras que el segundo concluye que su nieta Isabella es la primera Dorfman en cuatro generaciones que cumple siete años sin vivir exiliada, lo que ha sido resultado del asentamiento definitivo de la familia Dorfman en Estados Unidos.

En segundo lugar, también hubo exiliados que regresaron a Chile: unos aprovechando la autorización del régimen para hacerlo, otros por entender que la lucha era más efectiva en el interior del país desde la clandestinidad. Esto provocó que el exilio fuera un tema extraordinariamente complejo y que dependiera principalmente de la situación personal de cada uno y de su relación con Chile. Así, hay películas como *La hija del general* (María Elena Wood, 2006), *Gladys* (Rodrigo Araya, 2009), *Balmes, el doble exilio de la pintura* (Pablo Trujillo, 2011) y *La odisea de Ulises* (Lorena Manríquez y Miguel Picker, 2014) que relatan la historia de personajes –las dirigentes políticas Michelle Bachelet y Gladys Marín, el pintor José Balmes, y el sindicalista Ulises Manríquez, respectivamente– que sufrieron el exilio, pero que por diferentes motivos regresaron a Chile.

En tercer lugar, el cine también sirvió para documentar cómo vivían los hijos de exiliados en el extranjero y de qué manera heredaron el trauma de sus padres, al haber emigrado a muy temprana edad o al haber nacido en el destierro. Por ejemplo, en *Hora chilena* (Camila Iturra, Lautaro Vargas y Kip Loades, 2013) varios de los exiliados de segunda generación que

hablan en el film reniegan de sus orígenes chilenos. Puesto que, al estar completamente integrados en la sociedad inglesa, se consideran a sí mismos plenamente ingleses. De hecho, cuando alguna vez han visitado el país de sus padres, experimentan un sentimiento de profundo desapego por el mismo. Pero no todo es desapego de la patria chilena por parte de los hijos de los exiliados. Así, en el documental *Los descendientes* (Diego Zurita, 2013), observamos cómo Víctor y Marcela, una pareja de exiliados de segunda generación, están completamente integrados en Inglaterra: hablan inglés y celebran fiestas típicas inglesas como el *tea party*. Aun así, a su hijo le pusieron el nombre de Salvador en homenaje a Allende y como forma de mantener sus vínculos con Chile.

En cuarto y último lugar, hay que apuntar que hubo hijos de exiliados que regresaron a Chile para recuperar sus raíces. Esto es lo que vemos en *Los hijos de la Rosa de los Vientos* (Judith Silva, 2006), que se centra en los componentes del grupo de rap Makiza –el título del documental se debe a una de sus canciones–, formado por Ana Tijoux y Cristian Bórquez, ambos hijos de exiliados. En su regreso a Santiago perciben el choque cultural: se encuentran con una ciudad gris y en la que la gente tiene una actitud deprimida por haber sufrido una dictadura. Un caso diferente son los hijos de exiliados del film *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010). Y es que este documental nos cuenta la historia de los niños del Proyecto Hogares, hijos de militantes del MIR que fueron criados en comunidad en Cuba mientras sus padres regresaban a Chile para luchar en clandestinidad contra la dictadura. En esta ocasión, el trauma del exilio no es heredado, sino sustituido por el del abandono que sienten ante la ausencia paterna.

En definitiva, el trauma del exilio, de una u otra manera, acabó heredándose. Una buena prueba de ello es que muchos de estos filmes son rodados por familiares de exiliados: Rodrigo Dorfman, Macarena Aguiló o Lorena Manríquez, por poner tres ejemplos significativos. Este hecho entroncó con la creciente subjetividad que los documentalistas estaban imprimiendo en sus obras.⁴⁵ De esta manera, estos cineastas construyeron

⁴⁵ Llanos, B.: «El documental de la generación postdictadura y su mirada al pasado: *El edificio de los chilenos* y *Mi vida con Carlos*». En Villarroel, M. (coord.): *op. cit.*, 2014, pp. 217-226.

su identidad poniendo el foco en el trauma y en la crisis identitaria derivada de este. Y aunque algunos testigos, como los que aparecen en *Búsqueda en el silencio*, evitaran contarles a sus hijos la historia del exilio para no traspasarles el trauma vivido, lo frecuente fue que el desarraigo de muchos exiliados acabara por transmitirse a sus descendientes. Esto se puede ver, por ejemplo, en el film *Desterrada* (Carmen Castillo, 2008), en el que la directora traslada a su hija y a su nieta el sentimiento nómada que a ella le acompaña desde su exilio.

Con el mismo número de películas, el golpe de Estado es otro de los temas más tratados por los documentalistas que reflejaron en estos años la dictadura de Pinochet. Durante esta etapa asistimos a una revisión de lo sucedido el 11 de septiembre de 1973. Aparecen así nuevos protagonistas, diferentes puntos de vista y elementos que rodearon dicho acontecimiento, y que hasta el momento habían pasado casi desapercibidos. Otra novedad es que un tercio de estos filmes tienen como función la reconstrucción histórica de aquella jornada y no la recuperación de la memoria construida a partir de los recuerdos que sus protagonistas tienen de ella. El transcurso del tiempo –más de tres décadas– fue el determinante decisivo para que ciertos realizadores comenzaran a observar el golpe de Estado con la objetividad propia de un investigador y se alejaran así del cine más personal que domina este periodo. Esto tiene una doble lectura. Por una parte, el tratamiento que ciertos cineastas le dieron a este acontecimiento terminó por encumbrarlo como el más emblemático de la dictadura. Y, por otra parte, tras la muerte de Pinochet, se hizo necesario entender el golpe en su dimensión más completa –esto es, menos fragmentada, menos individual–, para así explicar los pilares del Chile del momento.

Sobre la reconstrucción histórica del golpe hemos de destacar tres filmes: *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008), *La Independencia inconclusa* (Luis Vera, 2010) e *Historias italianas de un golpe de Estado* (Alberto Ríos, 2013). El primero trata el papel del diario *El Mercurio* en los preparativos del golpe y cómo su director, Agustín Edwards Eastman, hizo de enlace entre el gobierno estadounidense y los militares golpistas. En este caso, el documentalista desempeña «el trabajo del historiador desde el presente hacia el pasado para mostrar con la nitidez de la imagen lo que

está oculto a la memoria pública». ⁴⁶ El segundo traza un amplio panorama de las relaciones entre América Latina y Estados Unidos a lo largo de la historia, destacando la actuación de Pinochet como garante del dominio estadounidense en Chile y la participación de la CIA (Central Intelligence Agency) en asuntos como el golpe de Estado, la privatización de la educación o la Operación Cóndor. No son los únicos documentales que tratan la implicación de Estados Unidos en el golpe de Estado, pues también aparece en el film *EEUU vs Allende* (Diego Marín, 2008). Y el tercero repasa la conflictividad que se vivía en el país previa al golpe, protagonizada por grupos de derecha, como Patria y Libertad, y de izquierda, como el MIR.



Arriba, dos fotogramas del film *Impactos: el otro golpe de la dictadura*.
Abajo, otros dos fotogramas del documental *Imagen final*.

Durante esta etapa asistimos a una ampliación espacio-temporal de los límites del golpe de Estado de 1973 como acontecimiento. Si en el primer periodo habíamos visto cómo este hecho se concentraba

⁴⁶ Horvitz, M. E.: «Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura», *Comunicación y Medios* 26, 2012b, p. 66.

principalmente en La Moneda durante el 11 de septiembre, en esta etapa se extendió hacia otras zonas de la ciudad de Santiago, como el Museo de Bellas Artes, asaltado poco después del golpe. El film *Impactos: el otro golpe de la dictadura* (Manuel Tello, 2014) nos lo presenta como el primer ataque a la cultura durante la dictadura. Además, el tratamiento del golpe no se limitó exclusivamente a aquella jornada, como podemos ver en la película *Imagen final* (Andrés Habegger, 2008).⁴⁷ En este documental se trata el Tanquetazo del 29 de junio de 1973 como acontecimiento imprescindible para comprender el golpe definitivo del 11 de septiembre.

A pesar de lo dicho anteriormente, la memoria sigue siendo el principal sustento para construir relatos sobre el golpe de Estado. El caso más paradigmático es el de *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2007). Con un tono reflexivo, el film recuerda la figura de Augusto Olivares, colaborador cercano de Salvador Allende, que se suicidó minutos antes de hacerlo el presidente de Chile. De hecho, ambos pueden considerarse como las primeras víctimas oficiales de la dictadura de Pinochet. Nos encontramos ante otro documental que utiliza la memoria para vehicular un trauma heredado, ya que el propio director es hijastro de Olivares. Es decir, la *posmemoria* también está presente cuando se pone el foco en el golpe de Estado.

En cuanto al tema de los detenidos desaparecidos, hay que señalar que su tratamiento en el cine durante este periodo puede ser visto como una continuación de la etapa anterior, aunque con algún que otro matiz. En primer lugar, durante estos años irrumpen como subtema los procesos judiciales abiertos para esclarecer casos de desapariciones, como los de la Caravana de la Muerte, la Operación Colombo o el caso Paine. Películas como *El juez y el general* (Patricio Lanfranco y Elizabeth Farnsworth, 2008) y *El caso Paine* (Roberto Contreras, 2013), por tanto, más que hacer memoria de las desapariciones, se centran en la reconstrucción de hechos para evidenciar las actuaciones del poder judicial en Chile contra las violaciones de Derechos Humanos.

⁴⁷ Recordemos que esto ya se apreciaba en algunos documentales de la primera etapa, como los realizados por Walter Heynowski y Gerhard Scheumann.



De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro fotogramas de los documentales *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, *Mi vida con Carlos*, *Abuelos* y *Carlos Lorca, la historia de un desconocido*.

Y en segundo lugar, la memoria de los detenidos desaparecidos se transforma en *posmemoria* al recoger sus historias una generación de directores dominada por «narrativas precedentes a sus nacimientos y cuyos recuerdos están determinados por las historias de la generación previa que fue víctima de eventos traumáticos».⁴⁸ Estos son los casos de Lorena Giachino (*Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, 2006), hija de Jacqueline Torrens, íntima amiga de Reinalda del Carmen Pereira, detenida desaparecida en el marco del caso Cuesta Barriga; Germán Berger-Hertz (*Mi vida con Carlos*, 2009), hijo de Carlos Berger, víctima de la Caravana de la Muerte; Carla Valencia (*Abuelos*, 2010), nieta de Juan Valencia, también desaparecido durante la Caravana de la Muerte; o Rafael Burgos (*Carlos Lorca, la historia de un desconocido*, 2012), sobrino –aunque lejano– de Carlos Lorca, quien tras pasar presumiblemente por Villa Grimaldi, fue arrojado al océano Pacífico.

Estas películas sobre detenidos desaparecidos, además, están dominadas por una clara determinación de hacer presente aquello que está ausente, es decir, el cuerpo del desaparecido. No se pretende retratar el régimen de Pinochet a nivel político, social o económico, sino reponer visualmente lo que en consecuencia se ha perdido: la corporalidad, tanto

⁴⁸ Barril, C.: *op. cit.*, 2013, p. 28.

individual como social. Sobre el problema del cuerpo durante la dictadura, José María Santa Cruz apunta que fue uno de los «ejes centrales de la ingeniería social del país [...] al poner en práctica una fábrica de desaparición y tortura sistemática de cuerpos individuales».⁴⁹ De ahí que estos filmes de postdictadura se centren en la recuperación, al menos simbólica, de los cuerpos de los desaparecidos. Para ello se recurre a la investigación: se pregunta a testigos, se indaga en álbumes de fotografías, se visitan lugares convertidos en espacios de memoria, etcétera. De esta manera, se va configurando la *posmemoria*, ya que durante este viaje el autor busca pistas de un pasado que apenas conoce, solamente a través de relatos de terceras personas.

Así pues, a estos filmes se les puede aplicar el término de *documentales de búsqueda*, una búsqueda «que se va conformando en la medida que los hechos ocurren».⁵⁰ Es decir, la película queda a expensas de lo que el autor va encontrando. Por ejemplo, en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, Giachino ve condicionado el rodaje cuando su madre sufre un ataque nervioso por una excesiva exposición a emociones traumáticas que la obliga a apartarse del proyecto. En este contexto, la directora tiene que seguir filmando sin su principal fuente de recuerdos, lo que le sirve para tomar conciencia de las dificultades que existen para esclarecer los hechos, pero también para hacer propias las indagaciones sobre Reinalda del Carmen. Se produce así un *desplazamiento* de la memoria: la madre de Giachino se queda en segundo plano al mismo tiempo que la directora consolida su papel de investigadora y de rescatadora de la memoria.⁵¹ De esta manera, la búsqueda de la verdad se realiza a partir de la reconstrucción de la memoria.⁵² Otro ejemplo lo encontramos en la película

⁴⁹ Santa Cruz, J. M.: *Cuerpo y Dictadura, transmutaciones en el documental autobiográfico chileno. En XII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (Lima, 6-8 de agosto de 2014)*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014, p. 3.

⁵⁰ Barril, C.: *op. cit.*, 2013, p. 33.

⁵¹ Bongers, W.: *Memoria desplazada. Estrategias cinematográficas de hacer memoria en el cine documental contemporáneo chileno. Reinalda del Carmen, mi mamá y yo (2006)*. En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Córdoba, 10-12 de mayo de 2012)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

⁵² Noemi, D.: «Sujetos de la memoria. Sujetos a la memoria», *Taller de Letras* 49, 2011, pp. 171-180.

Mi vida con Carlos, en la que el principal propósito de Berger-Hertz es reunir a sus dos tíos y a su madre para rendir homenaje a su padre, de manera que el relato filmico se construya a partir del proceso de reencuentro familiar. En cuanto al film *Abuelos*, la búsqueda de Valencia queda totalmente condicionada al hallazgo de cuerpos en Pisagua, que sucede durante el rodaje. Entre ellos se pudiera encontrar el del abuelo de la directora, lo que cambia por complemento la investigación filmica que constituye la propia película.

Es diferente el caso de *Carlos Lorca, la historia de un desconocido*, ya que los hechos que ocurren durante el rodaje, más que condicionar la búsqueda del cuerpo del desaparecido, tienen una implicación en su reconocimiento público como dirigente político desaparecido. Al comienzo del film, el entonces presidente de Chile, Sebastián Piñera, durante el discurso presidencial de 2011, manifiesta su reconocimiento hacia el político ultraderechista Jaime Guzmán como «único senador asesinado cumpliendo con su deber». Tras la interrupción hecha por un diputado que le recordaba, a su vez, la figura de Carlos Lorca, Piñera declara su admiración por Carlos Lorca, presidente de las Juventudes de la Unidad Popular en el momento del golpe. Al final del film, el Congreso Nacional incluye a Carlos Lorca entre los homenajeados por haber sido víctima de la violencia política durante el ejercicio de su cargo como congresista. A pesar de ello, el director de la película concluye: «ningún homenaje que se le ha hecho a Carlos devolverá su cuerpo».

Más allá de los tres temas que dominan la filmografía documental en esta etapa, hay que destacar un incremento considerable de películas que se centran en la censura durante el régimen militar. En estos nueve años se filmaron más del doble de películas sobre la censura de las que se habían grabado en los treinta y tres años anteriores. La dictadura de Pinochet, como ocurre en otros regímenes dictatoriales, utilizó «un esquema de comunicación autoritario, caracterizado por la sospecha frente a la función social de la prensa, la censura [...] y el uso del poder del Estado para orientar verticalmente la información en función de una “verdad oficial”». ⁵³ Así pues, entender los mecanismos de censura que imperaron

⁵³ Tironi, E.: «Cultura y comunicaciones en una época de transición (Chile, 1990-1994)»,

en dictadura ha sido imprescindible para hallar la otra verdad –aquella que entendemos como contraoficial–, que es la que el cine trata de poner de relieve. Dicha censura se aplicaba, según las películas analizadas, en diversos sectores: la prensa, la fotografía, la literatura, la radio, el cine, el teatro, la música o el arte en general.

La censura en prensa y en fotografía se aprecia perfectamente en el film *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006), que trata sobre la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes), compuesta por un grupo de reporteros gráficos que documentó la represión de la dictadura. Su trabajo se convirtió en una de las principales fuentes de denuncia contra el régimen. En el documental se hace referencia a la prohibición –apenas duró dos meses– de publicar fotografías en periódicos y revistas, para así atacar la labor de periodistas y de fotógrafos. La película, que es un certero retrato de lo que pasaba en Chile en los años ochenta, muestra de esta manera el grado de represión y de censura que se sufría en el país. Sin embargo, la medida tuvo un efecto inverso al deseado, pues al privar a las publicaciones de la visualidad de las fotografías, los espacios vacíos que dejaron estas adquirieron paradójicamente mayor simbolismo que la propia imagen fotográfica.⁵⁴

En el campo de la literatura la censura también fue implacable. Las imágenes de archivo en las que se ven soldados quemando libros tras el golpe de Estado, y que varias películas de esta etapa utilizaron para evidenciar el trato que la dictadura le daba a la cultura, hablan por sí solas. Además, cabría destacar la persecución que determinadas obras sufrieron durante aquellos años, entre las que se encuentra *El Quijote*, pues Pinochet veía en él «una defensa de la libertad inconveniente para sus intereses de dictador gobernante».⁵⁵ También es reseñable el caso de *Para leer al Pato Donald*, escrito por Ariel Dorfman. La crítica al capitalismo norteamericano que se hace en este libro fue motivo más que suficiente para atacarlo. Cuatro décadas después, su hijo Rodrigo Dorfman (*Occupy*

Proposiciones 25, 1994, p. 49.

⁵⁴ Barroso, G.: *op. cit.*, 2015a, pp. 19-34.

⁵⁵ Cerrillo, P.: *El poder de la literatura*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, p. 9.

the imagination. Historia de la resistencia y la seducción, 2013) viaja a Chile para buscar alguna de las ediciones que resistieron a la censura. Allí se encuentra con la historia de Editorial Quimantú,⁵⁶ en la que trabajó su padre. La editorial, que se creó durante el gobierno de la Unidad Popular con el objetivo de hacer accesible la cultura a las clases más desfavorecidas gracias a la venta de libros a bajos precios y que sirvió como alternativa cultural a los productos importados de los Estados Unidos, fue clausurada tras el golpe.

La dictadura de Pinochet se empleó de manera parecida para aplicar la censura en la radio. El film *10:00 pm* (Ricardo Olivares, 2013) rescata la historia del programa de radio *Escucha Chile*, que se emitía a través de Radio Moscú para denunciar e informar a Chile y al mundo sobre las violaciones de Derechos Humanos. Ante el silencio oficial sobre los crímenes que se cometían en Chile, periodistas exiliados como José Miguel Varas vieron que era necesario crear una fuente de información alternativa a la que dominaba el régimen. De esta manera consiguieron movilizar a la comunidad internacional a fin de que esta dejara de financiar al régimen y presionara al gobierno militar para lograr la liberación de los presos políticos. Por ese motivo, la dictadura trató de impedir la recepción de la señal de radio –onda corta– sin ningún éxito. La contrapropaganda utilizada por el régimen fue un auténtico fracaso, por costosa e inútil, y el programa se siguió emitiendo hasta el último día de la dictadura.

El cine documental también se interesó en esta etapa por la censura sufrida por los cineastas durante la dictadura. De ello se ocupa, en un ejercicio de metacine, el film *Censurado* (Patricia Vidal y Esteban Font, 2010). En él se realiza un recorrido sobre la censura cinematográfica en Chile desde el año 1916 hasta el 2008, pero haciendo hincapié en el tiempo de la dictadura. Durante el régimen militar muchas películas fueron quemadas o destruidas –otras como *La batalla de Chile* se salvaron al lograr su director sacar los rollos del país a través de la Embajada de Suecia–. Además, la creación del Consejo de Calificación Cinematográfica en 1974 obligó a muchos realizadores a exiliarse. Desde el extranjero se

⁵⁶ Sobre esta editorial también encontramos otras películas como *A punta de lápiz* (Paula Ossandón, 2008) y *La quemadura* (René Ballesteros, 2009).

rodaron más de ciento setenta películas, en contraste con la producción nacional chilena, que cayó en picado hasta situarse bajo mínimos, como demuestran los estudios de María de la Luz Hurtado.⁵⁷ El nivel de represión también provocó que en muchas ocasiones la censura se convirtiera en autocensura. Así lo confirma en este documental Silvio Caiozzi, quien declara que en su film *Julio comienza en julio* prescindió de la figura del militar para evitar la prohibición de la película.

En cuanto a la censura en el teatro, encontramos alusiones en el film *Un diplomático francés en Santiago* (Patricio Paniagua, 2008). En él se trata el cierre de la Escuela de Teatro Gustavo Meza y el traslado de su actividad al Instituto Chileno-Francés. Para ello fue fundamental la intervención de Roland Husson, consejero cultural de la Embajada de Francia en Chile, que logró salvar a dramaturgos y a actores, como Óscar Castro, Elsa Poblete y Gonzalo Robles, entre otros muchos, dándoles refugio en la sede de la Embajada. Otra película que también hace referencia a la censura en el mundo del teatro es *Teatro callejero, mi capitán* (Carlos Flores, 2011). En esta ocasión se recuerdan las dificultades que el grupo de teatro callejero dirigido por Andrés Pérez tuvo para montar la obra *Todos estos años*, ya que utilizaba la vía pública como escenario, lo que no estaba permitido por la dictadura.

Durante esta etapa también se prestó atención a la censura que la dictadura impuso sobre la música. En este sentido, destaca el film *Pank. Orígenes del punk en Chile* (Martín Núñez, 2010), que relaciona la eclosión del punk en los años ochenta con las limitaciones que el régimen de Pinochet ponía a las nuevas formas de crear cultura. Es más, la cultura *underground*, generada en torno a grupos como The Pinochet Boys o Fiskales Ad-Hok, se fundamentaba en el combate contra la dictadura. La clandestinidad, a la que estas bandas se veían obligadas por la censura, acabó siendo su principal seña de identidad: actuaban en locales al margen de la ley como Garage Internacional Matucana 19, uno de los emblemas de la resistencia cultural contra la dictadura; se movían en circuitos comerciales alternativos, alejados de las radio fórmulas; socialmente eran

⁵⁷ Cfr. Hurtado, M.: *La industria cinematográfica en Chile. Los límites de su democratización*. Santiago, Ceneqa, 1985.

excluidos por sus vestimentas o sus peinados, etcétera. De hecho, aunque parezca paradójico, una vez finalizada la dictadura y, por tanto, la censura, el movimiento punk entró en crisis, pues su discurso se vació de sentido.

Por último, consideramos que es imprescindible tratar el caso del actual Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), del que dan cuenta los documentales *GAM* (Ignacio Agüero, 2011) y *Escapes de gas* (Bruno Salas, 2014). Construido en 1972 durante el gobierno de Allende para acoger la reunión de la UNCTAD III, este edificio fue reconvertido en sede de la Junta Militar tras el golpe de Estado, transformando por completo su significado. Es más, al rebautizarse como edificio Diego Portales, presidente chileno conocido por su autoritarismo, se entierra el espíritu de lucha obrera que rodeó su construcción –el gobierno de la Unidad Popular logró levantarlo en tiempo récord–. El edificio pasó, entonces, de ser un lugar abierto a la ciudadanía –emblema del socialismo y del arte chileno– a un espacio cerrado, icono de la dictadura y paradigma de la censura cultural del régimen militar. Muchas de las obras de arte que albergaba en su interior fueron destruidas o desaparecieron, mientras que otras cambiaron su significado. Por ejemplo, a los tiradores de las puertas en forma de puño del escultor Ricardo Meza se les dieron la vuelta, pasando de representar manos alzadas por la lucha obrera a manos sometidas por el régimen dictatorial.⁵⁸

Para finalizar podemos afirmar que durante esta etapa los relatos documentales han sido construidos a través de imaginarios y de traumas heredados por parte de una generación de cineastas que solo conoce los hechos de la dictadura a través de terceras personas, con las que generalmente tiene vínculos afectivos. La memoria sobre los principales temas de interés de estos años –golpe de Estado, exilio, detenidos desaparecidos, censura y ejecuciones políticas– se conserva a través del cine documental porque aquellos que lo vivieron en primera persona efectúan generalmente el trasvase de sus recuerdos delante de la cámara hacia el emisor del relato filmico, esto es, el director de la película.

⁵⁸ Barroso, G.: *op. cit.*, 2016a.

CAPÍTULO 4

DESARROLLO DE LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA DOCUMENTAL DE LA DICTADURA DE PINOCHET DESDE 1973 HASTA 2014

«Un país sin cine documental es como una familia sin álbum fotográfico». Esta frase del cineasta chileno Patricio Guzmán representa a la perfección la necesidad de un relato fílmico para tratar la historia reciente de Chile. Con el fin de entender este relato, hemos de estudiar la evolución narrativa del cine documental sobre la dictadura de Pinochet. Para ello nos hemos basado en las modalidades planteadas por Bill Nichols: expositiva, observacional, interactiva y performativa, las cuales predominan respectivamente en cada una de las etapas que hemos propuesto. Hemos de entender que las películas analizadas pueden combinar los recursos narrativos característicos de dichas modalidades, por lo que muchas cintas no deberíamos encasillarlas en un único tipo de documental. Lo que sí podemos hacer es resaltar qué modalidad predomina a partir del uso que se hace de los diferentes recursos narrativos que hemos considerado: la voz en off y los títulos e intertítulos, propios del cine expositivo; la grabación directa, característica del documental

observacional; y los testimonios orales, fundamentales en las modalidades interactiva y performativa. Además, hemos tenido en cuenta otros recursos como las imágenes de archivo, las fotografías o las animaciones, menos sujetas a la clasificación por modalidades que hemos seguido, pero de gran interés narrativo para nuestro estudio.

Asimismo, hemos prestado atención a la figura del emisor del relato y cuál es el tipo de punto de vista que predomina en las películas analizadas, lo que está directamente relacionado con los recursos narrativos utilizados. La apariencia de objetividad en algunos documentales contrasta con la clara presencia de un relato subjetivo en otros. En cierta medida, la posición del emisor ante la realidad tratada condiciona no solo la ideología que subyace en el film, sino también la función que este tiene como agente de la historia.

4.1. El documental expositivo entre 1973 y 1979: El relato guiado sobre la dictadura.

Una parte importante de los documentales de los primeros años de la dictadura narran los hechos desde una posición equidistante entre los polos del conflicto que enfrenta a la derecha y a la izquierda chilena. Esto se debe a que dichos textos cinematográficos tienen como autores a cineastas extranjeros que trataban de entender en su totalidad lo que ocurría en Chile en 1973. Para ello, independientemente del sesgo ideológico que pudieran tener las diferentes cintas, había que darle la palabra también al sector de la población que se hallaba tras los acontecimientos del 11 de septiembre. Además, muchas de ellas utilizan formatos cercanos al reportaje periodístico, lo que deja una impronta de objetividad en el relato. Se podría decir, por tanto, que en estos documentales prima una intención informativa, bajo la que se esconde, no obstante, una clara propuesta sobre el papel correspondiente que tiene cada parte de la sociedad chilena en la narración cinematográfica. Esto se hace especialmente evidente en documentales como *Toque de queda* (Miguel de la Quadra Salcedo y

Hernán Castro, 1973) o *Todo el poder a los soldados* (Peter Scholl-Latour, 1974), en los que aparecen en pantalla las figuras del reportero y del narrador.

En *Toque de queda*, Miguel de la Quadra Salcedo recorre las calles de Santiago para captar el ambiente que vive la capital tras el golpe de Estado. La cámara registra en plena calle y a la luz del día detenciones –de delincuentes comunes, se dice–, inspecciones de casas y controles de armas. Durante uno de estos últimos, el reportero aprovecha para preguntar qué tipo de arma van a registrar los ciudadanos. Se nos da a entender que aquellos que no las registren habrán declarado la guerra al régimen. El periodista no entra a valorar la situación de la que es testigo, sino que se limita a encuestar a una parte de la población que, al colaborar con los militares, al menos en apariencia, se está significando políticamente. De la misma manera, realiza una dilucidadora entrevista a Patricio Aylwin, presidente del Partido Demócrata Cristiano, que justifica el golpe de Estado para evitar una guerra civil que se estaba gestando desde el seno de las milicias urbanas, según expone. Además, no duda en alabar el papel de las Fuerzas Armadas, a las que califica de «patriotas», «desinteresadas» y «profesionales». Sus palabras, que acabaron perjudicándole,¹ contrastan con las declaraciones de militantes de izquierda, de los que solo aparecen sus siluetas por temor a represalias, o con los testimonios de los familiares de los detenidos en el Estadio Nacional. De esta manera, los elogios al Ejército quedan en evidencia cuando vemos cuál es el verdadero papel de los militares.

En cuanto a la presencia del narrador en *Todo el poder a los soldados* es clave para explicar lo que está ocurriendo en Chile. Con su aparición ante las cámaras no busca posicionarse a favor o en contra de una de las partes del conflicto, sino que más bien pretende emitir un mensaje que genere la sensación de autoridad y de aparente objetividad ante un conflicto sumamente ideologizado. Por ejemplo, cuando se explican los motivos del golpe se critica tanto al gobierno de Salvador Allende como a las fuerzas conservadoras de provocar tal acontecimiento. De la misma

¹ Alcàzar, J. del: *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013.

manera, aunque se subraye el carácter antidemocrático del gobierno de Pinochet, se muestren situaciones de la extrema pobreza derivadas del golpe y se insinúe la presencia de la censura –Eduardo Frei evita hacer declaraciones políticas, presumiblemente, por miedo a represalias–, lo cierto es que el documental no expresa una condena clara contra el régimen. De hecho, se destacan las políticas de Pinochet en el sector agrario por mantener la reforma agraria de Frei y Allende, así como la *normalización* de la actividad industrial, pues se revirtieron las expropiaciones realizadas durante el gobierno de la Unidad Popular.



Cuatro fotogramas del film *Toque de queda*. Arriba a la izquierda, un registro de armas en pleno centro de Santiago; a la derecha, Miguel de la Quadra en el Estadio Nacional. Abajo, dos entrevistas: a un opositor que oculta su identidad, a la izquierda, y a Patricio Aylwin, a la derecha.

La figura del narrador en los relatos cinematográficos de esta primera etapa tiene un peso importante, pues normalmente sirve de guía al relato documental. En los dos casos que hemos visto funciona como un elemento diegético, sin embargo, en otros, el narrador aparece mediante el recurso de la voz en off. Predomina en todos ellos la modalidad expositiva, así definida por Bill Nichols para aquellas películas en las que el mensaje va dirigido a los espectadores a través de voces que dan la impresión de

objetividad.² En estos casos, el documental adquiere la función de enunciar. Cuando se recurre al modo enunciativo, «el espectador le asigna un mayor valor de verdad a su discurso que el que le puede asignar a la propia imagen-índice».³ De esta forma, se fundamenta la sensación de autoridad que da la voz omnisciente proveniente de detrás de la cámara o del entrevistador con micrófono en mano. Aun así, en este último caso, «el espectador atiende menos a la presencia física del comentarista como actor social en contacto con el mundo que al desarrollo de la argumentación o declaración acerca del mundo que el comentarista expone».⁴

Un claro ejemplo de este tipo de cine es *La batalla de Chile I. La insurrección de la burguesía* (Patricio Guzmán, 1975), que registra las tácticas previas al golpe de Estado utilizadas por la oposición a Allende para derrocarlo: el boicot parlamentario, el desabastecimiento de productos básicos, el fomento de huelgas en sectores clave como el transporte o el cobre, el caos social provocado por el grupo fascista Patria y Libertad, y los movimientos sediciosos en el seno del Ejército. En esta película, el director actúa como una especie de historiador que no solo analiza los elementos clave del golpe, sino que los saca a la luz, permitiendo al espectador acceder a una realidad, únicamente perceptible gracias al privilegiado punto de vista de la cámara de Patricio Guzmán. En este sentido, la planificación del guion del film es fundamental.⁵ Se nos muestra lo invisible, aquello que explica el origen de los acontecimientos históricos que se desarrollaron, como por ejemplo las reuniones sindicales desde las que se planificaron las huelgas.⁶

La sensación de imparcialidad del film de Guzmán proviene principalmente de la voz en off, que aparece para contextualizar o aclarar lo

² Nichols, B.: *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

³ Vallejo, A.: «Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación», *Revista Cine Documental* 7, 2014, p. 13.

⁴ Nichols, B.: *op. cit.*, 1997, p. 71.

⁵ Cfr. Guzmán, P. y Sempere, P.: *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia, Fernando Torres, 1977.

⁶ Casanovas, A.: «La construcción de la imagen de la revolución. *La batalla de Chile*», *Filmhistoria* 12(3), 2002. En línea: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/annacasanovas.htm> [consultado el 23/10/2016].

que algunas imágenes muestran. De esta manera, el director trata de alejarse de los sucesos de los que es testigo. Consigue así tener total independencia en la construcción de su propio discurso. Es decir, impone su visión de la realidad a través de una descripción de aquello que observa, pero de lo que no toma partido directamente.⁷ A esto se suma la capacidad que tiene la cinta para reunir «bajo un mismo discurso fílmico a los diferentes actores políticos, sociales y económicos que participaron en los acontecimientos que se sucedieron a lo largo de 1973».⁸ La intención de Guzmán era, según sus propias palabras, «hacer una obra general que abarcara todos los partidos de la Unidad Popular y el MIR»,⁹ mostrarlas todas sin destacar ninguna.

En este documental prevalece, sin duda, un sentido descriptivo de la realidad. Para Guzmán esta descripción, que se realiza a través de la acción y los personajes, es el más importante de todos los elementos narrativos, pues es el que otorga mayor veracidad al film.¹⁰ A modo narrativo, la cinta se estructura tanto a «nivel diacrónico, siguiendo la cronología de los hechos, como sincrónico presentando algunos temas por separado que aportan información completa y suplementaria».¹¹ La sensación de inmediatez y de verosimilitud creada por las imágenes que registra Guzmán se refuerza con escenas como la del asesinato del camarógrafo Leonardo Henrichsen –una de las pocas que no fueron rodadas por el equipo de grabación de *La batalla de Chile*–, quien filmó su propia muerte mientras grababa a militares golpistas durante el Tanquetazo en junio de 1973.

Las grabaciones realizadas para *La batalla de Chile*, así como los registros audiovisuales que se hicieron durante la jornada del 11 de

⁷ Ricciarelli, C.: *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago, Festival Internacional de Documentales de Santiago, FIDOCS, 2010.

⁸ Barroso, G.: «La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico», *Filmhistoria* 25(1), 2015a, p. 21.

⁹ Godoy, M. y Paz, J.: «A cuarenta años de *La batalla de Chile*. Entrevista con Patricio Guzmán acerca de su trabajo documental y la dictadura cívico-militar chilena, 1973-2013», *Tiempo Histórico* 6, 2013, pp. 137-151.

¹⁰ Ricciarelli, C.: *op. cit.*

¹¹ Casanovas, A.: *op. cit.*

septiembre de 1973 y durante los días posteriores, nutrieron una gran cantidad de documentales en forma de imágenes de archivo. Precisamente, la utilización de dichas imágenes otorgan verosimilitud al relato.¹² Estas imágenes fundacionales, que poseen una enorme carga simbólica,¹³ sirvieron para reconstruir una realidad pretérita o, más bien, reescribirla en función de las intenciones de cada director. Por ejemplo, Patricio Guzmán envió a Chris Marker imágenes rodadas durante *La batalla de Chile* que fueron utilizadas en el montaje de *La espiral* (Armand Mattelart, Valérie Mayoux y Jacqueline Meppiel, 1975),¹⁴ en cuya edición colaboró el autor de *La Jetée* (1962) y de *Sans soleil* (1983). De hecho, consideramos que *La espiral* es un ejercicio de montaje de imágenes de archivo sobre los años de la Unidad Popular que, guiadas por una voz en off, reconstruyen los acontecimientos que rodearon el golpe de Estado de 1973. Sin embargo, bajo este ejercicio de montaje cinematográfico hay una clara pretensión de connotar ideológicamente dichas imágenes y de llegar a la conclusión de que el golpe fue el proyecto de la aristocracia y del Ejército chileno para alcanzar el nivel de vida de los privilegiados en Europa y en Estados Unidos.

El documental expositivo se caracteriza por el uso del montaje con el fin de «establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal».¹⁵ Este recurso, quizás la «forma menos explícita de presencia de la enunciación»,¹⁶ suele ser empleado en la obra de Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, para quienes la fragmentación cinematográfica no sirve tanto para describir secuencialmente unos hechos que han sido registrados desde perspectivas diferentes como para reordenar la realidad captada en función de unos

¹² Cfr. Laguarda, P.: «El cine como fuente y escritura de la historia», *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de la Pampa* 8, 2006, pp. 109-119.

¹³ Barroso, G.: Franco-Pinochet, la imagen filmica de dos golpistas a través del cine documental. En *Congreso Internacional Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España, 1936-1939 (Madrid, 26-28 de octubre de 2015)*. Madrid, Universidad Carlos III, 2015b.

¹⁴ Godoy, M. y Paz, J.: *op. cit.*

¹⁵ Nichols, B.: *op. cit.*, 1997, p. 68.

¹⁶ Vallejo, A.: *op. cit.*, 2014, p. 14.

argumentos. Por ejemplo, en *Un minuto de sombra no nos ciega* (1975) se intercalan a través del montaje las palabras del jefe de prensa del Ministerio de Relaciones Exteriores, que afirma que un 88% de la población chilena vive mejor con Pinochet en el poder que cuando gobernaba Allende, con las de los desempleados y las de los obreros que denuncian a pie de calle la escasez de puestos de trabajos y los ínfimos sueldos que perciben. La edición de ambas partes, filmadas en momentos y en espacios diferentes, tiene como finalidad desmontar la versión oficial de los hechos para denunciar una situación, en este caso, de pobreza. De manera semejante, en el mismo film, se contrastan las declaraciones del ministro de Interior, César Benavides, en las que afirma que apenas hubo detenidos tras el golpe de Estado, con los testimonios de familiares de detenidos desaparecidos, que dan cuenta de los numerosos arrestos y secuestros que tenían lugar durante la dictadura.



Imágenes de archivo utilizadas en el film *La espiral*.

Las cintas de Heynowski y Scheumann son expositivas en tanto en cuanto utilizan una voz en off, que se erige como autoridad ante los hechos, para guiar el relato. Para Bill Nichols, «la exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero estos suelen quedar subordinados a una

argumentación ofrecida por la propia película». ¹⁷ Así ocurre en *El golpe blanco* (1975), en la que una voz omnisciente desmiente las palabras de figuras de la derecha chilena como Sergio Onofre Jarpa, Juan Luis Ossa Bulnes o el mismo Pinochet con respecto al devenir de los acontecimientos que explican el golpe de Estado de 1973, como la ayuda norteamericana que recibieron los militares insurrectos. Esta estrategia discursiva aparece en otros documentales del dúo alemán como *Más fuerte que el fuego* (1978).

En otras ocasiones, la voz en off es sustituida por títulos o intertítulos que conservan la misma función narrativa y, por tanto, se emplean como recurso de autoridad para establecer la verdad sobre unos hechos de los que únicamente se tienen imágenes. Este es el caso del film *Compatriotas* (1974), en el que, a partir de los registros audiovisuales del 11 de septiembre, se utilizan títulos para enfatizar y enaltecer el último discurso de Allende —se destaca principalmente la expresión «Trabajadores de mi patria»—, así como para censurar las actuaciones de los militares golpistas, a los que no se duda calificar de «fascistas». Por tanto, a través del montaje, hay una clara vocación de reconstrucción de la historia. Es decir, en el film se expone una visión particular de los acontecimientos, pero utilizando una serie de recursos para tratar de transmitir a los espectadores que se encuentran delante de una fuente de autoridad. Así, se crea un discurso histórico propio a partir de imágenes y audios de carácter histórico, que al sincronizarse adquieren nuevos significados.

El peso que tiene el emisor del mensaje en las películas de Heynowski y Scheumann resta cualquier tipo de objetividad a sus trabajos. A diferencia de los filmes *Toque de queda* y *Todo el poder a los soldados*, en los que la figura del narrador es diegética, los documentales del dúo alemán esconden este recurso tras la cámara, sin que esto signifique un alejamiento respecto a los hechos que se relatan. Aparte de la voz en off, de los títulos e intertítulos y de la propia presencia del narrador en pantalla, la música es otro de los recursos clave para dirigir el discurso cinematográfico. Y es que «la música se introduce en la narración a

¹⁷ Nichols, B.: *op. cit.*, 1997, p. 70.

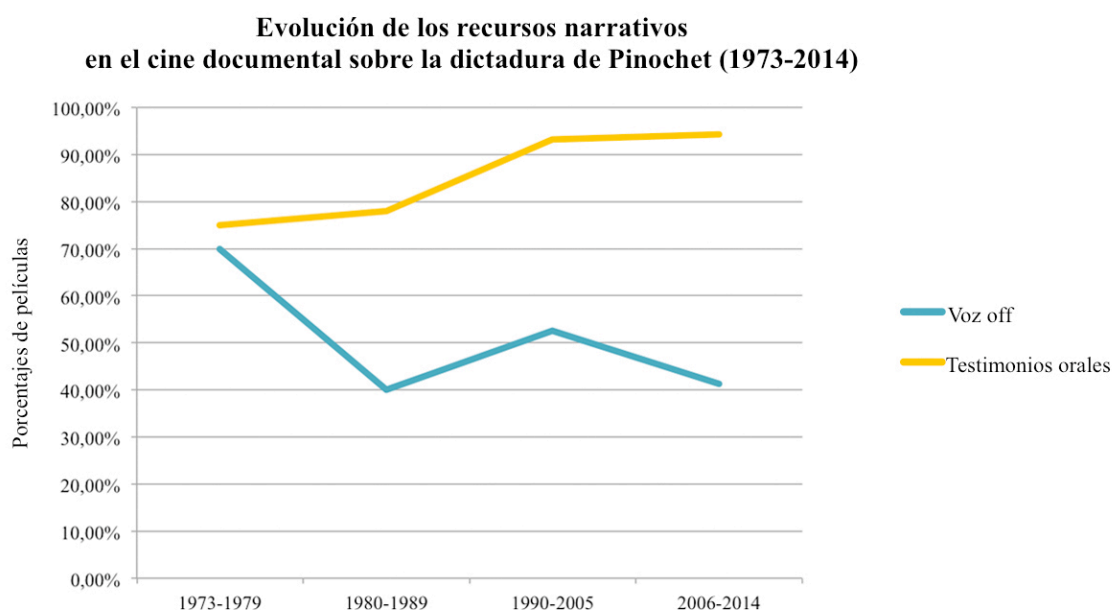
diferentes niveles y en ocasiones es el elemento que mayor capacidad tiene para identificarse con la figura del enunciador [...]. Ningún elemento cinematográfico personifica la figura del director más que la música».¹⁸ En películas como *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá* (Santiago Álvarez, 1973) y *Compañero Víctor Jara* (Stanley Forman y Martin Smith, 1974) tiene, además, un claro componente emotivo.

En la película de Álvarez se homenajea al músico Víctor Jara con varias canciones como «El alma cubierta de banderas» o «Plegaria de un labrador», entre otras. Junto a estas, se intercalan actuaciones del cantante, fotografías e imágenes de archivo de la dictadura de Pinochet y títulos con mensajes de denuncia contra el régimen. Es decir, a través de la música el director no solo trata la historia de la muerte de uno de los iconos de la represión en Chile, sino que vehicula su propio discurso cinematográfico y se posiciona ante el conflicto que está retratando. Por su parte, en la cinta de Forman y Smith, la música aparece como un recurso simbólico, pues el tema que cierra el documental, «Te recuerdo, Amanda», que trata la trágica historia de una pareja de clase obrera, es una especie de premonición de lo que tras el golpe de Estado les iba a suceder a Víctor Jara y a su mujer, Joan.

A nivel sonoro también hay que destacar la utilización del himno nacional de Chile en varios filmes de esta etapa. En ellos se plantea el doble significado que este adquiere en mitad de un conflicto en el que se mezclan los sentimientos nacionalistas, el autoritarismo y la lucha de clases. Por ejemplo, en *Yo he sido, yo soy, yo seré* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1974) los presos de los campos de concentración de Chacabuco y Pisagua se ven obligados a cantar el himno ante las autoridades carcelarias, que de esta manera trataban de apropiarse de los símbolos de la patria chilena. Este instrumento de obediencia es reinterpretado como un canto contra la dictadura cuando los prisioneros remarcan el fragmento del himno que dice así: «Que o la tumba será de los libres o el asilo contra la opresión».

¹⁸ Colón, C.; Infante, F. y Lombardo, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1997, p. 243.

A pesar de la importancia de los recursos expositivos en el cine documental sobre la dictadura durante esta primera etapa, hay películas como *Testimonio 1* (Hernán Fliman, 1979), *Reportaje inconcluso* (Samariy Zelikon, 1979) o *Los ojos como mi papá* (Pedro Chaskel, 1979), en las que, ante todo, prima la utilización de testimonios orales. Bien es cierto que estos están presentes en un 75% de las cintas analizadas entre 1973 y 1979. No obstante, en estos tres filmes –nótese que son de finales de los años setenta– dichos testimonios orales aparecen como el principal recurso discursivo. Podemos afirmar, por tanto, que el retrato cinematográfico de la dictadura depende en gran parte de las voces de aquellos actores sociales que protagonizaron los acontecimientos que se tratan. De hecho, si hacemos una comparación entre el uso de la voz en off, el principal elemento narrativo que se emplea en los documentales expositivos, y el de los testimonios orales, observamos que estos últimos se mantienen constantes a lo largo de los años, mientras que la voz omnisciente pierde presencia en la narración cinematográfica (fig. 10).



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 10

El documental *Testimonio 1* se basa en declaraciones de víctimas de la tortura durante la dictadura. Entre ellas destaca la de Gabriel, cuyos gestos de indignación y de dolor al recordar ante la cámara las torturas

sufridas durante su detención son suficientes para explicar este tipo de prácticas. En estos casos la experiencia del testigo adquiere una fuerza narrativa mayor que cualquier voz de autoridad. Así pues, el autor no necesita recurrir a una voz en off para exponer su punto de vista, basta con dejar que el testimonio fluya, ya que lo dice todo. De manera parecida, los testimonios de exiliados que aparecen en *Reportaje inconcluso* y en *Los ojos como mi papá* son suficientes para evidenciar de qué manera vivían los chilenos que se vieron obligados a dejar el país.



Cuatro imágenes del film *Chile, impresiones III. La felicidad de los generales*. En la parte superior aparece el general Mendoza en dos ambientes diferentes: el profesional y el familiar. En la parte inferior contrastan las dos visiones que la Junta Militar tenía del arte: un libro de García Márquez ardiendo, a la izquierda, y Toribio Medina en pleno proceso de creación artística, a la derecha.

Para Patricio Guzmán, uno de los elementos más importantes al que se debe atender en una entrevista es el lugar donde se realiza,¹⁹ pues los lugares no solo enmarcan las palabras del testimonio en cuestión, sino que además aportan una simbología al mismo relato. Uno de los directores que más cuida los espacios para la realización de entrevistas es José María Berzosa, siendo su serie documental *Chile, impresiones* (1977) una buena muestra de ello. En la tercera parte, titulada *La felicidad de los generales*,

¹⁹ Guzmán, P.: *Filmar lo que no se ve. Una manera de hacer documentales*. Santiago, Festival Internacional de Documentales de Santiago, FIDOCs, 2013.

se entrevista a los miembros de la Junta Militar: César Mendoza, Gustavo Leigh y José Toribio Medina. Estos encuentros se realizan en dos espacios diferentes: en los despachos que cada uno tiene en el edificio Diego Portales y en sus respectivos hogares. El diálogo entre entrevistador y entrevistado se desarrolla, por tanto, en dos ámbitos –el profesional y el personal–, lo que condiciona las temáticas de las conversaciones, los gestos e incluso las vestimentas.

En la parte del film que transcurre en el edificio Diego Portales, los tres generales van uniformados de militares, dan su opinión acerca de la situación del país, justifican el golpe de Estado, exponen sus modelos de gobierno –el de Charles de Gaulle para Leigh y el de Francisco Franco para Toribio Medina–, explican la situación en la que se encuentran los Derechos Humanos en Chile, etcétera. Muestran, por así decirlo, la cara más institucional del régimen. Mientras que en la parte que tiene lugar en las respectivas residencias, los tres miembros de la Junta Militar aparecen junto a sus mujeres, van vestidos de calle, hablan de sus aficiones –literatura, música y pintura– e incluso explican qué es para ellos la felicidad. En este espacio asoma la cara más amable y humana de la dictadura, pero es solo una apariencia. El montaje y las preguntas de respuesta única dejan entrever la verdadera cara de la Junta Militar. Por ejemplo, mientras Leigh está hablando de lo mucho que le gusta la literatura de Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, el director del film inserta unas imágenes en las que se observa cómo unos militares chilenos queman libros de los tres autores por difamar a Chile en el extranjero. Otro ejemplo sería cuando Berzosa le pregunta a Toribio Medina, que expresa su amor por la pintura –de hecho, aparece en el film pintando un cuadro–, si prefiere ser Francisco Franco o Pablo Picasso, a lo que responde que Franco. Es decir, en un espacio íntimo, el entrevistado se relaja, se abre al entrevistador y puede aportar una perspectiva diferente a las encorsetadas repuestas que se suelen dar en espacios públicos u oficiales.

Con el título de *El señor presidente*, la última parte de la serie documental que firma Berzosa está dedicada a Pinochet. En ella se introduce la figura del dictador a través de un espacio: el edificio Diego

Portales, lugar simbólico donde los haya en el Chile dictatorial por su cambio de nombre, de funcionalidad y de significado tras el golpe de Estado. La fachada nos lleva hasta el lugar más profundo de la dictadura. Desde la sede de la Junta Militar, Pinochet habla de geopolítica, de la maniobra militar que lo llevó al poder, de los opositores, etcétera. El espacio elegido para la entrevista es un lugar de poder, uno de los edificios más altos del centro de Santiago, desde donde se vigilaba a la población. Es, por tanto, un espacio simbólico de los temas que trata el entrevistado. Este simbolismo es todavía más evidente cuando la cámara descubre en el interior que el despacho de Pinochet tiene vistas al consulado norteamericano. El plano de dentro hacia fuera representa las conexiones que hay entre Estados Unidos y la dictadura de Pinochet.²⁰



Cuatro dibujos de Miguel Lawner sobre las condiciones de trabajo y de vida en el campo de concentración Isla Dawson, y que aparecen en el film *El corazón de Corvalán*.

²⁰ Barroso, G.: Escenarios históricos y lugares de memoria en el cine documental sobre la dictadura de Pinochet. En *V Congreso Internacional de Historia y Cine (Madrid, 5-7 de septiembre de 2016)*. Madrid, Universidad Carlos III, 2016b.

Hay otros lugares que entonces no podían ser utilizados como escenarios de entrevistas por estar la dictadura en pleno funcionamiento. Aunque más tarde, en los años noventa, comenzaron a recuperarse para los relatos cinematográficos. Sin embargo, en los setenta, los cineastas todavía se encontraban con el problema de representar aquellos espacios a los que no se podía acceder. Entre los recursos narrativos que se emplean para solventar este obstáculo encontramos los dibujos, que en esta etapa tienen una función bien diferente a la que observamos en periodos posteriores. Este elemento discursivo lo encontramos en el film *El corazón de Corvalán* (Roman Karmen, 1977), en el que el arquitecto Miguel Lawner, que estuvo preso en Isla Dawson, reconstruye las condiciones de vida a través de dibujos realizados por él mismo. Estos no son sino recursos para apoyar el relato memorístico de Lawner, pero que sirven al relato cinematográfico como elemento narrativo y, al mismo tiempo, elemento simbólico que suple la ausencia del espacio sobre el que gira el testimonio.

Resumamos diciendo que en los documentales de la primera etapa predomina la modalidad expositiva, lo que se traduce en una fuerte presencia del narrador de los hechos que acontecen ante la cámara. Su aparición se realiza principalmente como elemento diegético o a través de una voz en off, lo que en ocasiones puede dar una cierta sensación de objetividad. Pero, sobre todo, las estrategias narrativas enunciativas permiten una clara intervención del emisor del relato, que en esta ocasión coincide con el narrador y con el autor de la obra.

4.2. El documental observacional entre 1980 y 1989: La cámara testigo de la dictadura.

A medida que Pinochet se perpetuaba en el poder, la necesidad de registrar lo que sucedía en Chile se hacía más fuerte. Durante esta segunda etapa los documentales superan la tendencia expositiva de los años anteriores para imponer un modelo observacional de los acontecimientos que marcaron al país durante los años ochenta. De esta manera, se daba

cuenta de la situación en que muchos chilenos vivían. Además, los principales temas de interés –las protestas, el exilio y la pobreza– no necesitaban ser expuestos por un narrador para que, a través de una voz omnisciente, los explicara. Las imágenes grabadas directamente de la realidad eran suficientes para saber qué pasaba. Además, al disminuir la presencia de cineastas extranjeros en Chile, se provocó un cambio en la narración fílmica de la dictadura. En esta década, la cámara trataba de pasar desapercibida, limitándose a observar la escena que tenía delante. De hecho, este tipo de documental «se basa en la capacidad de discreción del realizador».²¹

Según Patricio Guzmán, dos de los principales recursos narrativos en la filmación de documentales son la *descripción* y la *acción*. Por una parte, para él, la *descripción* se basa en «contemplar el mundo sin más alteración que la propia mirada. En sí misma, la mirada puede convertirse en un único recurso narrativo».²² Correspondería, pues, a la imagen observacional, que aparece como dispositivo para narrar una historia, sin que haya inscrito en él entidad narrativa alguna.²³ Mientras que, por otra parte, Guzmán entiende que la *acción* consiste en acercarse de tal manera a los hechos que el cineasta se acabe fundiendo con el tema que está grabando, que se introduzca dentro de él. En un género con imágenes tan estáticas –entrevistas, fotografías, dibujos, etcétera–, la *acción* «dinamiza el relato, moviliza al espectador».²⁴ Además, la acción contribuye a hacer invisible la cámara, pues cuando se producía, por ejemplo, una carga violenta de los carabineros contra los manifestantes durante una protesta en el centro de Santiago, los allí presentes de lo que menos se percataban era de la cámara que los grababa.

Aunque la *descripción* y la *acción* no tienen por qué aparecer en exclusiva en un film, y mucho menos en un tipo de película documental, lo cierto es que, para el cine que hemos analizado, sí que observamos

²¹ Nichols, B.: *op. cit.*, 1997, p. 73.

²² Guzmán, P.: *op. cit.*, 2013, p. 44.

²³ Vallejo, A.: *op. cit.*, 2014.

²⁴ Guzmán, P.: *op. cit.*, 2013, p. 50.

determinadas tendencias. Por ejemplo, la *descripción* se utiliza, sobre todo, para retratar la miseria que vivía el país a raíz de la crisis económica de 1982. Este recurso lo vemos en películas como *El Willy y la Myriam* (David Benavente, 1983), en la que se observa la crisis sentimental de la pareja protagonista a causa de las dificultades económicas que se sufrían en los años ochenta; *Hasta vencer* (Pablo Salas, 1984), ejemplo de documental de registro en el que la cámara capta el ambiente que existía en el Campamento Cardenal Raúl Silva Henríquez poco después de la toma del terreno y que da cuenta de los problemas habitacionales, sanitarios y de subsistencia que tenía entonces un sector de la población chilena; u *Olla común* (Ricardo Vicuña, 1989), que muestra el funcionamiento de una olla común que, a modo de comedor social, servía para proteger a las clases más desfavorecidas en una *población* de Santiago.



Arriba, dos fotogramas del film *Olla común*. Abajo a la izquierda, *pobladores* en marcha en el documental *Hasta vencer*. Abajo a la derecha, los Sapiaín en *Eran unos que venían de Chile*.

El recurso narrativo de la *descripción* también aparece en películas sobre el exilio. Especialmente destacamos una: *Eran unos que venían de Chile*, magistralmente dirigida por Claudio Sapiaín en 1986. El film capta los últimos días del exilio en Suecia de la familia Sapiaín y el regreso a Chile tras más de una década. La cámara registra algunos episodios de la

vida cotidiana en Suecia, así como los preparativos del viaje de retorno a Chile, la partida en el aeropuerto o la llegada a Santiago. Cuando vemos la película tenemos la sensación de presenciar un momento único en la vida de los protagonistas. El cambio de residencia, de hecho, marca emocionalmente a Paulo, el hijo del director, que se exilió a Suecia con seis meses y regresa a Chile con doce años. Ante esta situación crucial para la familia Sapiaín, la cámara se coloca como un elemento invisible que simplemente los observa.



La militarización de la sociedad según Miguel Littín en *Acta general de Chile*.

Aquellos cineastas que regresaron a Chile, bien sea en calidad de retornados o de manera clandestina, normalmente emplearon la cámara para describir cómo había cambiado el país desde que fueron desterrados. En la película de Sapiaín el director viaja a Lota en el norte y a Chiloé en el sur en busca de ese Chile que dejó atrás hace una década. En este caso hay un claro punto de vista subjetivo de la *descripción*, pues esta termina con las siguientes palabras: «Esta es mi tierra, mi patria». Otro cineasta que describió las transformaciones que había sufrido Chile tras la llegada al

poder de Pinochet es Miguel Littín, que regresó clandestinamente. En *Acta general de Chile II. Cuando fui a la pampa* (1986) el director advierte una creciente militarización de la sociedad chilena al presenciar un desfile militar en Copiapó –un «acto cívico-militar», como así lo define el alcalde de la ciudad– en el que no solo participan soldados, sino también niños. En esta cinta, al igual que en *Eran unos que venían de Chile*, hay un claro punto de vista subjetivo, ya que las imágenes van acompañadas de una voz omnisciente que expresa la opinión del director sobre tales eventos, los cuales representan, según las propias palabras de Littín, el «fascismo anacrónico» del régimen pinochetista.



Contraste pasado-presente en el film *Así golpea la represión*.

La *descripción* también sirve para comprobar cómo los espacios han cambiado a lo largo del tiempo. Para poder contrastar las transformaciones que un lugar ha experimentado se deben utilizar, no obstante, imágenes de archivo o fotografías que den cuenta del aspecto que tenía dicho espacio en el pasado. El mismo Miguel Littín en *Acta general de Chile IV. El tiempo de la historia* (1986) describe los cambios que ha sufrido La Moneda desde

1973 hasta el momento de la grabación del film. Para ello emplea imágenes de archivo del bombardeo durante el golpe de Estado y grabaciones actuales del palacio presidencial, en las que podemos apreciar cómo las huellas del ataque golpista han sido borradas. El proyecto de Littín tiene como propósito poner de relieve lo fantasmagórico de ciertos elementos que provienen del pasado y que, con el tiempo y el abandono, han perdido todo su significado.²⁵ En otras ocasiones, como en el film *Así golpea la represión* (Rodrigo Gonçalves y Peter Nestler, 1982), se emplean fotografías y grabaciones descriptivas para establecer el contraste entre el pasado y el presente. Este documental comienza contraponiendo imágenes de Santiago en 1973 y en 1982. Se observa, por ejemplo, cómo La Moneda ha sido reparada tras el bombardeo del 11 de septiembre o cómo las orillas del río Mapocho están limpias de cadáveres.

Pero los espacios no solo sirven como elementos diferenciadores de los tiempos que se conjugan en una misma narración cinematográfica. El cine documental también logra incorporarles un valor simbólico que enriquece la escena que en ellos se desarrolla. Dicho simbolismo puede ser fruto del montaje, como ocurre en el film *Vivienda y familia popular* (Claudio di Girólamo, 1980), en el que la unión de imágenes de rascacielos de Santiago y de barracas en la *población* de La Bandera representan las enormes desigualdades socioeconómicas que conllevó la dictadura. El rescate de imágenes de archivo también se emplea para evidenciar cómo la transformación de un lugar, como puede ser la destrucción de los Hornos de Lonquén, responde a la política de olvido iniciada durante el régimen. Este símbolo de la desmemoria está implícito en la película *No olvidar* (Ignacio Agüero, 1982), pues recupera los homenajes que se realizaban a las víctimas de los Hornos de Lonquén antes de que fueran detonados en 1979. En otras ocasiones, el simbolismo espacial aparece a través de escenarios naturales como la cordillera de Los Andes, con la que se inicia el film *Exilio* (Colectivo Cine-Ojo, 1983), que representa la barrera del destierro. La representación del exilio, no obstante, se puede hacer a través de otros elementos. Por ejemplo, la cinta *Conversación en exilio con Raúl*

²⁵ Sepúlveda, M.: *Chile urbano. La ciudad en la literatura y el cine*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.

Ampuero (Rafael Guzmán, 1986), que se basa en una entrevista al que fuera secretario general del Partido Socialista, se sitúa en tres escenarios: el primero, un coche en movimiento que simboliza el desplazamiento que sufren los exiliados; el segundo, un parque que alude al espacio de libertad en el que vive ahora Raúl Ampuero; y el tercero, un mirador que representa el futuro del exiliado.

De regreso a los recursos narrativos que señala Patricio Guzmán, la *acción* suele aparecer en esta etapa en los documentales que registran las protestas que se sucedieron en Chile desde 1983. Los registros de Pablo Salas en la *población* de La Victoria o las grabaciones de Pedro Chaskel en las manifestaciones bajo los lemas «Somos más» y «Por la vida» son ejemplos de este *cine documental de acción*. Estas películas pueden, por tanto, considerarse que beben del *cine directo*, del que Erik Barnouw dice lo siguiente: «El documentalista de cine directo llevaba su cámara a un lugar en el que había una situación tensa y esperaba con ilusión a que se desatara una crisis».²⁶ Estamos, pues, ante filmes que, según Bill Nichols, «ceden el “control” [...] a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara».²⁷ Es decir, el *cine directo* al que se refiere Barnouw corresponde a la modalidad observacional propuesta por Nichols y se caracteriza por que el realizador no interviene a través de una voz en off, de títulos, de entrevistas o de música no diegética.

Al observar lo que hay delante de la cámara, sí que queda espacio, en cambio, para la música diegética, es decir, para aquella que suena mientras ocurren los acontecimientos y es captada directamente de la realidad. Dice Michel Chion que la música en el cine proviene de la ópera.²⁸ En documentales como *Somos +*, *Por la vida* (Pedro Chaskel, 1985 y 1987) o *Marcha del No en el Parque O'Higgins* (Hernán Fliman, 1988), los manifestantes que cantan respectivamente «El himno de la alegría», «Yo te nombro libertad» de Gian Franco Pagliaro y «Todo cambia» de Mercedes Sosa, de hecho, nos trasladan a un escenario casi operístico, donde la

²⁶ Barnouw, E.: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York (NY), Oxford University Press, 1974, pp. 254-255.

²⁷ Nichols, B.: *op. cit.*, 1997, p. 72.

²⁸ Chion, M.: *Le son au cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Étoile, 1985.

musicalidad de la protesta la hace todavía más real, y es que «el sonido grabado posee [...] un mayor coeficiente de “realidad” que la imagen».²⁹ La música diegética también aparece en documentales como *Regreso* (Joaquín Eyzaguirre, 1984), *Vuelvo* (Pablo Salas y Douglas Hubner, 1985), *Chile, la cultura necesaria* (Orlando Lübbert, 1986), *Baile de esperanza* (Deborah Schaffer, 1989), *Ángel Parra, sin pedir perdón* (Ricardo Vicuña, 1989) y *Canciones de libertad* (Rodrigo Moreno, 1989).

Todos estos documentales citados tienen una temática musical, pero al mismo tiempo están relacionados con la dictadura, bien sea porque los músicos son víctimas de la represión del régimen –Isabel Parra, Inti Illimani, Sol y Lluvia y Ángel Parra–, o bien porque sus canciones hacen referencia directa a algún aspecto de la propia dictadura. En estas películas encontramos temas sobre el exilio, como «Y besar el rocío» de Isabel Parra o «Vuelvo» de Inti Illimani; sobre el ocaso de la dictadura, como «Adiós general» de Sol y Lluvia; y sobre los detenidos desaparecidos, como «They dance alone» de Sting, en el que se homenajea a las componentes del conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). Esta última canción hace referencia al baile de la cueca sola como expresión artística de denuncia contra las desapariciones provocadas por el régimen.

Retomando lo que apuntábamos sobre el registro fílmico de las protestas de los años ochenta, hay que señalar que este tipo de acciones, además, necesitaba de la inmediatez que proporciona el *cine directo* para tener un mayor efecto sobre los receptores. La realidad era captada por el medio cinematográfico en tiempo presente, lo que significaba que esas manifestaciones estaban teniendo lugar en ese momento. De esta manera se lograba que las grabaciones funcionaran como llamadas para que la sociedad chilena tuviera una mayor involucración en las protestas. Para ello la cámara se acercaba a la concentración para así registrar la acción y colocar al espectador en la primera línea de la protesta y, sobre todo, de la posterior represión. De esta manera, se trata de provocar en el receptor la

²⁹ Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 249.

sensación de repulsa ante las escenas violentas que contempla: las mujeres que sufren indefensas los chorros de agua de los carabineros en las calles de Santiago o el hombre que trata de refugiarse sin éxito en la Vicaría de la Solidaridad ante las agresiones de la policía.

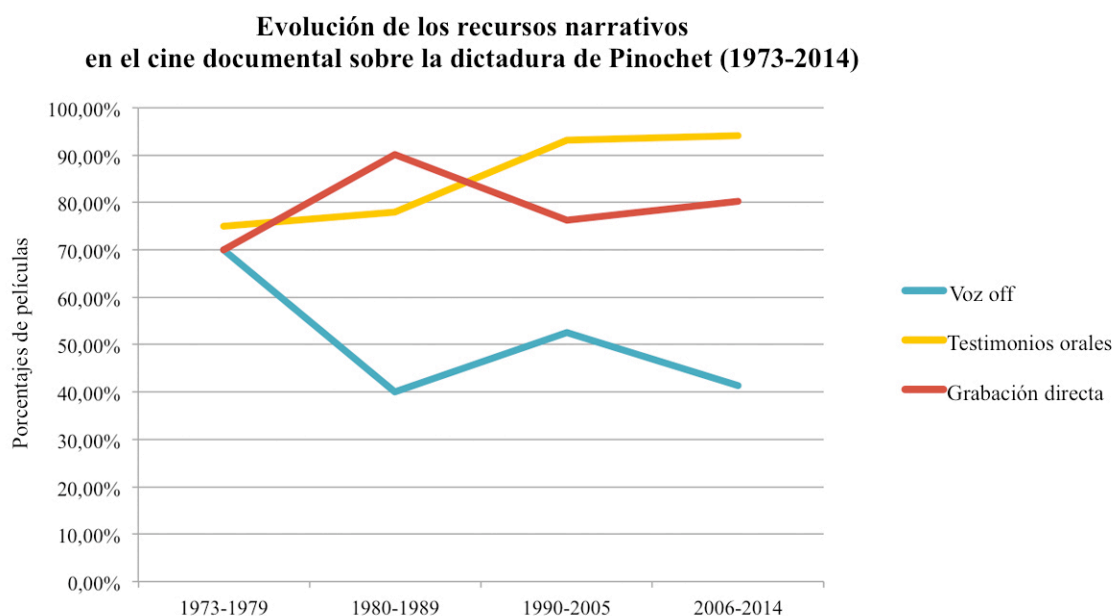


Arriba, agresiones policiales en el film *Somos +*. Abajo, imágenes captadas por Teleanálisis en las que se ve cómo los carabineros empleaban la violencia a las puertas de la Vicaría de la Solidaridad.

La dictadura actuó de manera muy diferente en función de quien organizara la protesta. Esto provocó un cambio en la posición de la cámara respecto al conflicto y, por tanto, del punto de vista, lo que repercute en la manera en que el espectador observa dicha protesta. Nos referimos concretamente a una manifestación convocada por el partido UDI (Unión Demócrata Independiente), próximo a la dictadura de Pinochet, con motivo de la visita a Chile en 1986 de Edward Kennedy, hermano del ex presidente John F. Kennedy. Invitado por la Comisión de Derechos Humanos para conocer de cerca la situación en la que se encontraba el país, Kennedy sufre la violencia de los jóvenes manifestantes ante la pasividad de los agentes de seguridad. En la protesta, que fue captada por Pablo Salas en la cinta *Visita Ted Kennedy a Chile* (1986), se escuchan insultos al político

norteamericano y se ven pancartas con mensajes en los que se lee: «Kennedy cobarde», «Maricón» o «Remember Mary Jo Kopechne», en referencia a la secretaria fallecida durante un accidente de tráfico en el que Kennedy conducía.

No obstante, hay películas que combinan el recurso narrativo de la *acción*, más propio del cine observacional, con el de la voz en off, que ya vimos que caracterizaba al cine expositivo. *Chile, no invoco tu nombre en vano* (Colectivo Cine-Ojo, 1983) es un ejemplo de que a nivel narrativo no existen dogmas inamovibles y que, en definitiva, el cine documental es un campo abierto para diferentes recursos y modalidades que se combinan entre sí. En la cinta se entremezclan grabaciones directas de las manifestaciones organizadas en 1983 con otros elementos más propios del cine expositivo, como la voz en off y los títulos; y del cine interactivo, como las entrevistas. Aun así, la tendencia en esta etapa fue que los cineastas prescindieron de la voz omnisciente, cuyo uso decayó de manera significativa en estos años, para dejar que la cámara captara lo que sucedía delante de ella (*fig. 11*).



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 11

En esta etapa observamos recursos narrativos inéditos hasta el momento en los documentales sobre la dictadura, como los bustos parlantes, las dramatizaciones y las imágenes recurso extraídas de filmes de ficción. El término *busto parlante* proviene del inglés *talking head*, que hace referencia a la presencia de una voz autorizada que explica un tema ante la cámara como si fuera un locutor de televisión.³⁰ Este elemento narrativo de carácter expositivo sustituyó, según Patricio Guzmán, a los *speakers* o narradores omniscientes, que habían copado el documental con la aparición del cine sonoro, pero que ahora perdían peso debido a la invención del sonido sincrónico.³¹ En esta década los bustos parlantes aparecen en el documental sobre la dictadura, aunque de manera bastante escasa, para dar cuenta ante la pantalla de la situación económica y legal que vivía el país.



Arriba a la izquierda, el recurso del busto parlante en *Chicago Boys*. Arriba a la derecha, Óscar Castro en plena actuación en el film *Si viviéramos juntos*. Abajo, dos fotogramas de *Cien niños esperando un tren*.

³⁰ Rosenstone, R. A.: «La historia en imágenes/ La historia en palabras», *The American Historical Review* 93(5), 1988, pp. 1173-1185.

³¹ Guzmán, P.: *op. cit.*, 2013.

En *Chicago Boys* (Juan Downey, 1983), por ejemplo, varios economistas explican cuáles son los resultados de la implantación de los postulados mercantilistas de Milton Friedman en Chile. Uno de ellos afirma lo siguiente: «Hablar de milagro económico en Chile hoy es un mal chiste, humor negro, podría decir». De esta forma, el director utiliza una voz de autoridad para criticar y oponerse a la dictadura. Algo parecido sucede en *Democracia, justicia, dignidad* (Hernán Fliman, 1986), en la que las opiniones de abogados y expertos en leyes, que reiteran la ilegalidad del régimen y piden juzgar a los violadores de Derechos Humanos, sirven para canalizar la propia visión del director sobre la dictadura.

En cuanto a la dramatización como recurso narrativo, nos referimos a las reconstrucciones que son utilizadas en el cine documental para rellenar el hueco de aquello «que nunca se pudo filmar».³² Sin embargo, en esta etapa encontramos cintas que emplean este recurso como parte esencial del relato cinematográfico y no de manera circunstancial. Estamos, pues, ante los primeros docudramas sobre la dictadura, los cuales giran principalmente en torno al tema del exilio. Entre estas cintas encontramos el film *Si viviéramos juntos* (Antonio Skármeta, 1982), que trata la vida de los exiliados en la RFA, entre ellos el actor Óscar Castro, el músico Sergio Vesely o el propio director del film. La dramatización la encontramos en la historia de Castro, que viene a representar al exiliado que tiene dificultades para integrarse en la sociedad alemana: no entiende el idioma, no tiene permiso de trabajo, no encuentra alojamiento, etcétera. De hecho, su caso contrasta con el de Vesely, plenamente integrado en su condición de exiliado: habla con fluidez el alemán, canta en alemán e incluso le dedica una canción a su ciudad de acogida, Esslingen.

Otros ejemplos de películas documentales sobre el exilio que utilizan el recurso de la dramatización son *Diario inconcluso* (María Luisa Mallet, 1982) y *Del exilio y del retorno* (Sergio Navarro, 1987). La primera es una obra autobiográfica en la que la directora «se expone a sí misma en tanto personaje y autora, develando los propios recursos de representación

³² *Ibidem*, p. 64.

documental».³³ Mientras que la segunda relata la historia de Juan Milos, un exiliado chileno en Suiza que regresa a Chile en plena dictadura militar. Una vez en su país, se da cuenta de las dificultades que supone para un exiliado reintegrarse en la sociedad. La teatralización aparece, sobre todo, en las escenas cotidianas, cuando se encuentra con su hermano Pedro, que trata de ayudarlo.

Los trozos de realidad que no se pudieron grabar no solo se suplen a través de la reconstrucción dramática, sino también mediante fragmentos de películas de ficción que actúan a modo de parches. Este recurso aparece en varias películas, entre ellas *Cien niños esperando un tren* (Ignacio Agüero, 1988). Sin embargo, en esta no se utilizan para reconstruir, sino para ilustrar el taller de cine que organiza Alicia Vega en la *población* de Lo Hermida, ya que son «las películas que los niños ven cada sábado».³⁴ Entre estos clips encontramos filmes de Charles Chaplin (*La calle de la paz*, 1917), Walt Disney (*Defensa contra la invasión*, 1946), los hermanos Taviani (*Padre Padrone*, 1977) e incluso del propio Ignacio Agüero (*Como me da la gana*, 1985).

Durante esta etapa se produce un aumento del 3% en el uso de testimonios con respecto al periodo anterior (*fig. 12*). Este tipo de recurso se enmarcaría como una forma de enunciación cinematográfica documental. Es decir, el relato del actor social en cuestión se realiza directamente mirando a cámara, dirigiéndose al espectador. Dicho testimonio, por tanto, se convierte en la entidad enunciativa del film.³⁵ A lo largo de esta década en estas películas aparecen de manera recurrente una serie de actores sociales que acaban convirtiéndose en las principales voces de lo ocurrido durante la dictadura. Suelen ser familiares o personas cercanas a determinadas víctimas de torturas, ejecuciones y desapariciones, que denuncian ante la cámara la represión del régimen. Su testimonio, por lo general, «nos conmueve y nos transporta hacia otra magnitud de la

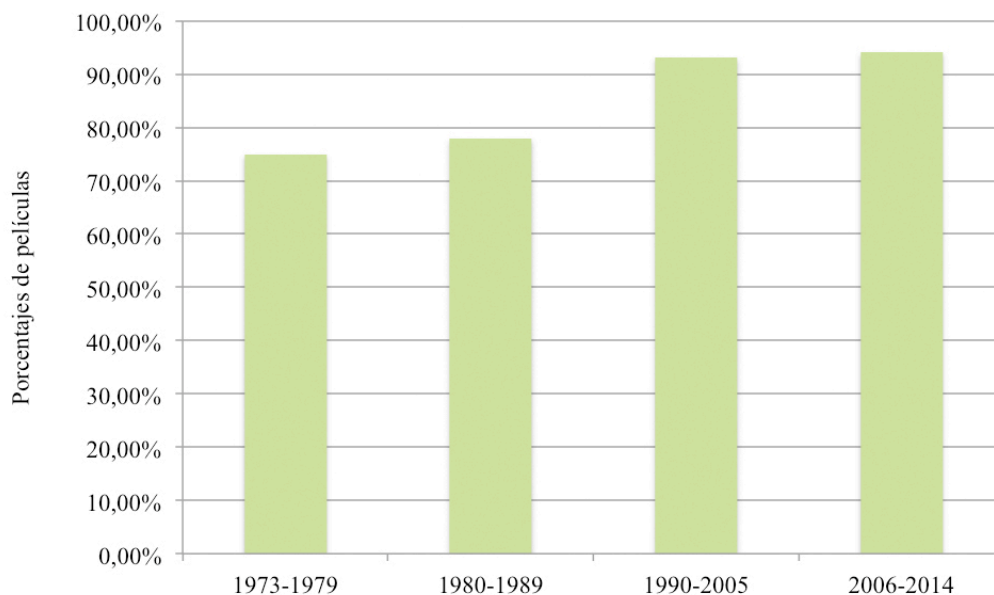
³³ Palacios, J. M.: «Valeria Sarmiento y Marilú Mallet: dos cineastas, dos mujeres», *La Fuga* 13, 2013. En línea: <http://www.lafuga.cl/valeria-sarmiento-y-marilu-mallet/632> [consultado el 12/10/2016].

³⁴ Ruffinelli, J.: *América Latina en 130 películas*. Santiago, Uqbar Editores, 2013, p. 93.

³⁵ Vallejo, A.: *op. cit.*, 2014.

comunicación». ³⁶ Identificamos principalmente cuatro nombres propios: Andrés Valenzuela, alias Papudo, Estela Ortiz, Ana González de Recabarren y Pierre Dubois.

**Evolución del recurso narrativo de testimonios orales
en el cine documental sobre la dictadura de Pinochet (1973-2014)**



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 12

Andrés Valenzuela aparece en varios filmes, siendo el primero *Dulce patria* (Andrés Racz, 1984). ³⁷ Su testimonio supuso la primera confesión desde dentro del régimen de la práctica continuada de torturas y de desapariciones. Valenzuela también aparece en películas como *Acta general de Chile I. Clandestino en Chile* (Miguel Littín, 1986) o *La tortura como instrumento político* (Hernán Castro, 1988), en las que da cuenta de las prácticas utilizadas por los servicios de seguridad del régimen. En cuanto a Estela Ortiz, viuda del trabajador de la Vicaría de la Solidaridad, José Manuel Parada, que murió degollado por la dictadura, su testimonio es utilizado en numerosas películas, siendo *Chile ¿hasta cuándo?* (David

³⁶ Guzmán, P.: *op. cit.*, 2013, p. 59.

³⁷ Mouesca, J.: «Cine chileno: los años de la dictadura», *Araucaria* 41, 1988a. En línea: <http://www.blest.eu/cultura/mouesca88.html> [consultado el 23/10/2016].

Bradbury, 1985) y *Memorias de una guerra cotidiana* (Gastón Ancelovici, Jaime Barrios y René Dávila, 1986) en las que tiene una mayor presencia. En este último film, Ortiz relata en presencia de sus hijos cómo fueron los días posteriores a la muerte de su marido y cómo le comunicó la noticia a su hija Javiera.

También en *Memorias de una guerra cotidiana* aparecen los otros dos nombres propios que señalábamos arriba: Ana González de Recabarren y Pierre Dubois. La primera, integrante de la AFDD, fue una de las caras más visibles en las protestas durante la dictadura. Su testimonio suele ser utilizado, como ocurre en *La comunión de las manos* (Augusto Góngora, 1987), como un ejemplo de la lucha por el respeto a los Derechos Humanos. El segundo, sacerdote en La Victoria, donde fue asesinado el clérigo André Jarlan, tuvo una presencia constante en los registros que se tomaron en dicha *población* tras este suceso. Su testimonio aparece en filmes como *En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, 1987), siendo también un modelo para la defensa de los Derechos Humanos.

En otras ocasiones, los testimonios pertenecen a actores sociales anónimos que dan una idea sobre la situación que vivía una parte del conjunto de la población chilena. Por ejemplo, en *Carrete de verano* (Mauricio de Aguirre y Patricia Mora, 1984) se entrevista a jóvenes chilenos que pasan el verano en Viña del Mar, Cartagena o Isla Negra. Allí la cámara recoge las opiniones de jóvenes desempleados y de estudiantes con un futuro incierto ante la galopante crisis económica de la dictadura. Hablan de la situación política del país o del papel de la mujer en la sociedad chilena. Muchos llevan a la espalda historias de exilio, prisión y tortura. Otros son hijos de militares y prefieren callar para evitar perjudicar a sus padres. En otros filmes, como *Efectos físicos y psicológicos en el torturado* (Hernán Fliman, 1985), los testimonios provienen de víctimas de torturas que, a través de las entrevistas, se enfrentan al traumático pasado. Relatan las torturas a las que fueron sometidos, así como las secuelas físicas —úlceras, vómitos crónicos, taquicardias, etcétera— y psicológicas —paranoia persecutoria, pesadillas, sensación de constante inseguridad, etcétera— que estas les han dejado.

En definitiva, los sucesos que ocurrieron en Chile durante los años ochenta motivaron a los documentalistas a utilizar generalmente la cámara como dispositivo desde el que observar la realidad. Esto es, en el cine documental de esta segunda etapa prevalece la modalidad observacional, que basa la narración cinematográfica en la descripción de los hechos que acontecen delante de la cámara. De esta manera, el emisor del relato en estas películas trata de alejarse de aquello que está grabando y basa su intervención en recursos narrativos como el montaje de las imágenes que ha registrado previamente.

4.3. El documental interactivo entre 1990 y 2005: La era testimonial tras la dictadura.

El trauma derivado de acontecimientos violentos, enmarcados en el contexto de una guerra o de una dictadura, suele generar una serie de narrativas basadas en los testimonios, tanto de las víctimas como de los victimarios. Este fenómeno se remonta a la Segunda Guerra Mundial, tras la cual, las experiencias vividas en los campos de exterminio nazis salieron a la luz. Se inauguraba así lo que conocemos como la *era del testimonio*,³⁸ que se generalizó en los años ochenta y noventa, cuando emergió «de manera consciente la figura del testigo».³⁹ El acto de testimoniar apareció, pues, como respuesta colectiva al recuerdo de un hecho traumático, situando al enunciador de dicho testimonio en un lugar predominante en la historia.⁴⁰ Es decir, si bien el testigo ya existía, no fue hasta entonces cuando las experiencias que se guardaban en el ámbito privado se compartieron de manera pública.

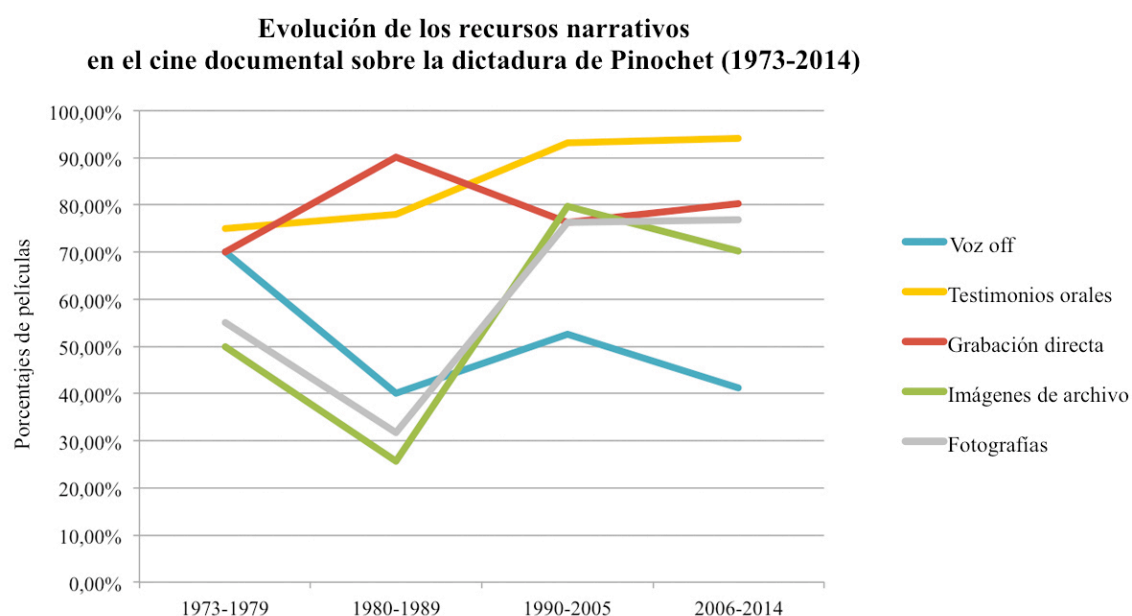
Tras el fin de la dictadura en Chile, gran parte de este proceso de testimoniar se realizó a través del cine. En este sentido, la influencia de

³⁸ Cfr. Wieviorka, A.: *L'ère du témoin*. Paris, Plon, 1998.

³⁹ Blair, E.: «Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)», *Estudios Políticos* 32, 2008, p. 87.

⁴⁰ Cohen, E.: *Los narradores de Auschwitz*. México, Editorial Fineo, 2006.

películas como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) es evidente. En todas ellas «el testimonio es el documento central [...] de la obra».⁴¹ Son películas de memoria con una clara voluntad histórica de preservar los hechos pretéritos que, expuestos al paso del tiempo, corren el riesgo de caer en el olvido. Si el documental de Lanzmann, de casi nueve horas de duración, es un viaje físico y metafórico a los lugares del Holocausto,⁴² los filmes de no ficción sobre la dictadura de Pinochet en esta etapa también se construyen sobre esta idea de *viaje*. Además, en *Shoah* la representación del pasado se realiza a través del presente, de las palabras de los supervivientes, rechazando la utilización de imágenes de archivos. La cinta regresa a un pasado del que no queda huella, lo que hace que nos acerquemos «a lo inhumano bajo una forma espectral. Una alucinación del pasado que algo tiene de mítica».⁴³ Este planteamiento, en cierta medida, se repite en los documentales que aquí estudiamos, con la particularidad de que en estos casos a veces sí que hay una huella del pasado al que se hace referencia.



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 13

⁴¹ Ferro, M.: «La Historia en el cine», *Istor* 20, 2005, p. 6.

⁴² Bruzzi, S.: *New Documentary: A Critical Introduction*. London, Routledge, 2000.

⁴³ Sánchez-Biosca, V.: «La representación y lo inhumano», *Quintana* 6, 2007, p. 147.

La presencia del testimonio oral como recurso narrativo en el cine documental sobre la dictadura en este periodo es prácticamente total, pues aparece en el 93% de las películas analizadas, lo que representa un incremento del 15% con respecto a la etapa anterior. De esta manera, se corrobora la importancia de los testimonios a la hora de construir los relatos filmicos en el cine documental de la postdictadura y la tendencia a tratar cinematográficamente el pasado desde el presente. No obstante, esto no significa un abandono de elementos narrativos sacados directamente del pasado, como pudieran ser las imágenes de archivo o las fotografías (*fig. 13*). Es más, estos recursos también experimentan un aumento en su utilización por parte de los documentalistas que tratan la dictadura. Esto puede atender no solo a razones narrativas, supliendo aquello que no se puede filmar en presente, sino también a cuestiones relacionadas con la estimulación de recuerdos para dar forma al propio testimonio.

Como decíamos, los documentales de esta etapa tienen gran influencia del viaje fantasmal de *Shoah*. En estos casos, sin embargo, lo espectral no debería hacer alusión a lo ausente, sino más bien a las ruinas del pasado que, abandonadas o despojadas del significado que tenían en dictadura, se presentan como fantasmas del trauma vivido. Los viajes que proponen estas películas se realizan, por tanto, en un doble sentido: un viaje físico a estos espacios que todavía quedan en pie y un viaje metafórico en el que se enfrentan la desmemoria impuesta por las instituciones y la memoria que el cine pretende recuperar a través de los testimonios orales. Por ello, el lugar donde se produce la entrevista es fundamental para la construcción del relato.⁴⁴

El viaje a las ruinas de los campos de concentración de Chacabuco y Pisagua, por ejemplo, sirve para evidenciar cinematográficamente la existencia de tales lugares. Estos espacios no solo funcionan como escenarios para las entrevistas de los antiguos presos que aparecen en los filmes *La verdadera historia de Johnny Good* (Pablo Tupper y Patricia del Río, 1990) y *Chacabuco, memoria del silencio* (Gastón Ancelovici, 2001), sino también para evocar recuerdos y activar los relatos de aquellos que

⁴⁴ Da Silva, L.: «Conocer el silencio. Entrevistas y estrategias de conocimiento de situaciones límite», *Oficios terrestres* 15-16, 2004, pp. 2-24.

exponen sus testimonios en estas películas. Esto es, dichos testimonios se construyen a partir de espacios que evocan ausencias. En ellas radica lo fantasmagórico, pues ahora se hacen presentes a través de los recuerdos. No obstante, no se muestra el viaje en sí, sino directamente el destino final de este. Sabemos implícitamente que es un viaje físico porque por primera vez Guillermo Morales, alias Billi Willi, y Ángel Parra, cuyos testimonios aparecen en las películas citadas anteriormente, regresan al lugar donde estuvieron presos. Este viaje físico se convierte en metafórico, pues al mismo tiempo, se está explorando un lugar de la memoria que parecía adormecida. Lo que interesaba a los cineastas era revivir los recuerdos que parecían olvidados y recuperar un pasado que algunos negaban que hubiera existido. Es entonces cuando el viaje se presenta en un sentido metafórico: el de la recuperación de la memoria ante la negación de un pasado traumático por parte de ciertos sectores de la sociedad chilena.

Pero la metáfora de los espectros no solo se aplica a los espacios en ruinas, sino también a lugares que ya en democracia han sido transformados para funcionar como canales de transmisión de lo fantasmagórico. Nos referimos concretamente al monumento erigido en Villa Grimaldi que homenajea a las personas detenidas desaparecidas o fallecidas allí a causa de la tortura. Sobre este lugar se realizó el film *El muro de los nombres* (Germán Liñero, 1999), cuyo título hace referencia a la ausencia de los cuerpos, únicamente presentes gracias a las inscripciones del memorial. Lo fantasmagórico aparece, entonces, cuando la imagen de las víctimas se manifiesta a través de una obra arquitectónica que utiliza sus nombres para representarlos. Este documental, en definitiva, «debe entenderse como un intento de acercamiento o captura de los espectros».⁴⁵

Antes de que el documental de Liñero proyectara filmicamente la imagen de los desaparecidos a través de sus nombres, otra película ya había evidenciado esta forma de representación de lo ausente. Se trata de *Huellas de sal* (Andrés Vargas, 1990), en la que los nombres de los desaparecidos aparecen expuestos sobre los marcadores electrónicos del Estadio Nacional durante una actuación del conjunto folclórico de la AFDD con motivo de la

⁴⁵ Sánchez Abarca, M.: «Aproximaciones al proceso de reparación y justicia en Chile. Una mirada a través del documental *El muro de los nombres*», *Revista Divergencia* 5(3), 2014, p. 86.

investidura de Patricio Aylwin como primer presidente de Chile tras la recuperación de la democracia. En esta etapa, como ya dijimos, predomina la temática de los detenidos desaparecidos. La ausencia de las personas a las que muchos testimonios hacen referencia en esta etapa evidencia que lo espectral no solo alude a los espacios, sino también a los seres que han desaparecido durante la dictadura. El cine documental los recupera como fantasmas que aparecen a través de los relatos memorísticos. Son los casos de los detenidos desaparecidos recordados por Doris Meniconi, Violeta Morales e Inelia Hermosilla en el film *Las arpilleras* (Andrew Johnson, 1992), cuyos testimonios recuerdan el secuestro y la búsqueda infructuosa de sus familiares.

Espectral también es la figura de Salvador Allende en el cine documental durante esta etapa. Si bien no es un caso de desaparecido, el hecho de que su ausencia marque los testimonios que giran en torno a él lo acaban transformando en una especie de fantasma ante la pantalla. Películas como *Allende, Allende* (Sergio Cáceres, 1992), *El último combate de Salvador Allende* (Patricio Henríquez, 1998) o *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004) cuentan la historia del presidente socialista a través de los recuerdos de familiares, como su esposa Hortensia Bussi y su hija Isabel Allende, y de estrechos colaboradores, como Miria Contreras, alias La Payita, y Patricio Guijón, testigo de la muerte de Allende. Su fuerza icónica permite, asimismo, mostrarlo a través de fotografías, que no son solo recursos narrativos, sino también documentos que, por su valor histórico, permiten una reactivación de la memoria. De esta manera, se construye una memoria personal a partir de «las ruinas de un pasado mítico».⁴⁶

La imagen que tenemos de Allende permanece en nuestras mentes gracias a los discursos que fueron grabados o la última fotografía que le tomaron con vida. Esto es posible porque «las sociedades presentes los pueden ver y escuchar [a los muertos] a través de las fotografías o de las imágenes cinematográficas mostrando lo que queda de sus huellas,

⁴⁶ Pinto, I.: «Cine, política y memoria», *Cinémas d'Amérique Latine* 17, 2009, p. 20.

rememorándolos».⁴⁷ La incorporación de estos documentos audiovisuales o fotográficos en el montaje de las películas citadas anteriormente implica que la imagen aparezca en dos planos: uno material y otro mental. Es entonces cuando emerge lo fantasmagórico, pues el relato oscila entre la realidad objetiva de lo material y la experiencia subjetiva de lo vivido.⁴⁸ Las imágenes de archivo o las fotografías quedan, pues, como recuerdos compartidos entre quien emite el mensaje –el testigo– y quien lo recibe –el espectador–. Así, la película se constituye como una especie de *archivo* en el que rige «la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos».⁴⁹

Jacques Derrida viene a decir que la experiencia cinematográfica pertenece por completo a la espectralidad, ya que la imagen supera la muerte de uno mismo.⁵⁰ El cine, como la fotografía, nos habla de aquello que *ya no es*, pero que sobrevive como huella del pasado. No obstante, diferenciamos que «la fotografía remite más al presente de un pasado que experimentamos como ausencia que a la presencia ausente del presente que muestra el cine como arte temporal de una repetición espectral».⁵¹ Así, por ejemplo, en *Chile en transición* (Gastón Ancelovici, 1991) la última imagen con vida de Allende sirve al testimonio de José Muñoz, capitán de Carabineros y una de las personas que aparece en dicha instantánea, para evocar la ausencia del presidente socialista. Por una parte, Muñoz hace presente, gracias a la fotografía, aquel tiempo pretérito como un tiempo que *ya no es*. Mientras que, por otra parte, al situarse en La Moneda, lugar donde fue tomada la fotografía, ese tiempo ausente se hace presente. De esta manera, la cámara, que capta en tiempo presente ese encuentro entre el

⁴⁷ Horvitz, M. E.: «Discursos de la memoria en el cine chileno de la post Dictadura». En Piper, I. y Rojas, B. (eds.): *Memorias, historias y Derechos Humanos*. Santiago, Universidad de Chile, 2012a, p. 141

⁴⁸ Raposo, G.: «Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía», *Revista Chilena de Antropología Visual* 13, 2009, pp. 79-103.

⁴⁹ Guasch, A. M.: «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», *Materia* 5, 2005, p. 158.

⁵⁰ Derrida, J.: «El cine y sus fantasmas», *Cahiers du Cinéma* 556, 2001, pp. 75-85.

⁵¹ Bongers, W.: «Archivo, cine, política. Imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos», *Aisthesis* 48, 2010, p. 74.

personaje histórico y el lugar de los acontecimientos pretéritos, remite a una ausencia del pasado: los hechos ocurrieron ahí, pero ese tiempo ya pasó.



Cuatro fotogramas del documental de Patricio Guzmán, *Salvador Allende*.

La fotografía como recurso narrativo en el cine documental se asemeja, según Patricio Guzmán, a una especie de retrato viviente, pues con ella se produce una «imitación de la inmovilidad».⁵² Cabe destacar que la fotografía no solo permite al testigo de los hechos y al espectador compartir una memoria, sino que, en tanto que registra acontecimientos pretéritos y se inserta dentro de un discurso histórico con forma cinematográfica, permite al historiador tener una doble visión del pasado: en primer lugar, porque a través de esa imagen congelada asiste con distancia a los hechos que estudia;⁵³ y en segundo lugar, porque observa el uso que se hace de esta fuente documental en un relato pretendidamente histórico.⁵⁴ Algo parecido a la fotografía sucede cuando se filman objetos, los cuales aparecen en estas películas de no ficción en su máximo valor expresivo. Dice Guzmán que hay cineastas que consideran el *cine de*

⁵² Guzmán, P.: *op. cit.*, 2013, p. 64.

⁵³ Galasso, G.: *Nada más que historia. Teoría y metodología*. Barcelona, Ariel, 2001.

⁵⁴ Lara, E. L.: «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: Una epistemología», *Revista de Antropología Experimental* 5, 2005, pp. 1-28.

objetos, que bebe directamente de las naturalezas muertas de la pintura, como el más puro cine documental.⁵⁵ No es de extrañar que su film *Salvador Allende* comience con imágenes de los objetos personales de Allende que se conservan tras su muerte: su reloj, su billetera, su carné del Partido Socialista o sus gafas rotas, siendo esta la única visible al público. Al igual que las fotografías que se tienen del presidente socialista, estos objetos son los rastros de una persona ausente, y a través de ellos, el cine representa a Allende como un espectro.

Si en *Shoah* los fantasmas del Holocausto han sobrevivido y aparecen en toda su forma espectral, es decir, a través de una palabra testimonial en la que no cabe la representación,⁵⁶ en los filmes que tratan las torturas durante la dictadura de Pinochet, como *La Flaca Alejandra* (Carmen Castillo y Guy Girard, 1994), *La venda* (Gloria Camiruaga, 2000) o *Estadio Nacional* (Carmen Luz Parot, 2002), los testimonios también están condicionados por un presente que imposibilita la representación. Son películas testimonio que retrotraen al espectador a un tiempo no muy lejano del que hoy solo quedan huellas, bien sean materiales o emocionales. Por una parte, los testimonios de *La Flaca Alejandra* y *Estadio Nacional* se construyen desde las ruinas de los antiguos lugares de tortura, abandonados o transformados tras el fin de la dictadura. Mientras que, por otra parte, las confesiones de las diez mujeres torturadas que aparecen en el film *La venda* van tomando forma a medida que entre ellas rememoran y comparten sus experiencias del horror. Como si estuvieran ante «un tribunal simbólico conformado por la ciudadanía»,⁵⁷ ahora representada por los espectadores, estas mujeres verbalizan y exponen públicamente las secuelas de las torturas sufridas.

Tras la recuperación de la democracia en Chile, el rescate de testimonios respondió, en parte, a la necesidad de «visibilizar a los actores que habían sido desplazados del pacto democrático de transición».⁵⁸ Nos

⁵⁵ Guzmán, P.: *op. cit.*, 2013.

⁵⁶ Derrida, J.: *op. cit.*

⁵⁷ Llanos, B.: «Memoria y testimonio visual en Chile. El documental *La Venda* de Gloria Camiruaga», *Chasqui* 39(2), 2010, p. 44.

⁵⁸ Chamorro, A. y Donoso, J. P.: «Antropología visual y testimonio en la postdictadura chilena», *Íconos* 42, 2012, p. 48.

encontrábamos así con colectivos que, a pesar de su lucha contra la dictadura, no tenían en el nuevo contexto político un espacio de representación pública. En este sentido, llama la atención la constante utilización de testimonios orales femeninos en el cine documental de esta etapa. Las mujeres fueron el primer grupo social que se había organizado públicamente para la preservación de la memoria chilena, como así demuestran las integrantes de la AFDD, compuesta por madres, hijas, esposas y hermanas de desaparecidos. Estas cintas de trauma de género, normalmente realizadas por mujeres documentalistas –Carmen Castillo, Gloria Camiruaga y Carmen Luz Parot, entre otras–, devuelven la voz a las mujeres testigos, que se expresan de manera franca y no alegórica,⁵⁹ al mismo tiempo que continúan legitimando su rol como guardianas de la memoria familiar.⁶⁰ Gracias al medio cinematográfico, estas memorias particulares trascienden lo privado, convirtiéndose en memoria compartida.

Según Bill Nichols, en el documental interactivo «la autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película».⁶¹ A pesar de que esta modalidad da una sensación de parcialidad, ciertamente lo que se produce es una doble vinculación entre el entrevistador y el entrevistado, que simultáneamente se acercan y se distancian.⁶² Así, en *La Flaca Alejandra*, Carmen Castillo trata de entender la traición que protagonizó Marcia Merino, que afectó directamente a la directora, pero sin juzgar sus actos. Este film es una buena prueba de que la relación que suele existir entre el cineasta y el testigo no es de confrontación, sino de trasvase de información mediante el razonamiento.⁶³

Aunque algunas de las cintas citadas anteriormente, como las de Camiruaga y Parot, desarrollen un relato en tercera persona y, por tanto,

⁵⁹ Bossay, C.: «Representaciones del trauma histórico-político en el cine chileno de la década de 1990», *Campocontracampo* 5, 2014b. En línea: <http://campocontracampo.cl/textos/5> [consultado el 17/10/2016].

⁶⁰ Grau, O.: «Lenguajes de la memoria». En Olea, R. y Grau, O. (comps.): *Volver a la memoria*. Santiago, LOM Ediciones, 2001, pp. 39-44.

⁶¹ Nichols, B.: *op. cit.*, 1997, p. 79.

⁶² Jelin, E.: *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2002.

⁶³ Nichols, B.: *op. cit.*, 1997.

tomen distancia con respecto a los hechos,⁶⁴ lo cierto es que la subjetividad aparece a través de los testimonios. Al provenir los relatos orales desde el sujeto, su contenido es de carácter subjetivo, por lo que más que descripciones de la realidad son interpretaciones de la misma. Estos testimonios, además, remiten «a una imagen presente en la memoria, en este caso una imagen mental que ha sido capturada y significada, y que es recreada toda vez que esa imagen es rescatada [...] en cada nueva narración». ⁶⁵ Es decir, la subjetividad en esta etapa se explica principalmente porque los relatos filmicos se construyeron a partir de las experiencias personales de aquellos que habían prestado sus testimonios en el documental.

Este tipo de subjetividad que estamos comentando también se aprecia en los siguientes filmes: *La guerra preventiva* (Agnes Denis y Paco Peña, 1996), *Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, 1998), *El derecho de vivir en paz* (Carmen Luz Parot, 1999), *Mi hermano y yo* (Sergio Gándara, 2002), *Volver a vernos* (Paula Rodríguez, 2002), *La cueca sola* (María Luisa Mallet, 2003) y *Actores secundarios* (Pachi Bustos, 2004), entre otros tantos. Aun así, en todos ellos, el realizador tiene una posición jerárquica en el diálogo que se establece con el testigo, pues es quien hace las preguntas. De esta manera, dirige los testimonios hacia sus propósitos. El relato subjetivo propuesto por el testigo acaba transformándose debido a la mediación que realiza el cineasta a través del montaje y del encuadre. El testimonio, pues, da una apariencia de «pseudomonólogo»,⁶⁶ pero está condicionado por la imagen y por la voz del realizador –muchas veces ausente–, que es quien en el fondo guía el relato.

No obstante, hay otras películas en las que la subjetividad se explica por la implicación directa que tiene el propio autor en la historia que se cuenta. Son los primeros documentales performativos, modalidad que desarrollaremos en la siguiente etapa. En este grupo se encontraría la ya citada *La Flaca Alejandra*, además de otras como *Chile, los héroes están*

⁶⁴ Barril, C.: *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la Dictadura Militar chilena*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.

⁶⁵ Raposo, G.: *op. cit.*, p. 83.

⁶⁶ Nichols, B.: *op. cit.*, 1997, p. 90.

fatigados (Marco Enríquez-Ominami, 2002) o *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003). En la cinta de Marco Enríquez-Ominami el propio director va en busca de antiguos opositores al régimen de Pinochet para evidenciar cómo han ido abandonando el espíritu de su padre, el dirigente del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) Miguel Enríquez, para acomodarse en las nuevas estructuras políticas y económicas del país. El documental se basa en las entrevistas a cinco personajes que lucharon contra la dictadura, pero que con la democracia pasaron a formar parte, según el director, de la oligarquía del país: Óscar Garretón, Enrique Correa, Eugenio Tironi, José Miguel Insulza y José Joaquín Brunner.



Arriba, dos imágenes de *Chile, los héroes están fatigados*. Abajo, otras dos de *En algún lugar del cielo*.

En cuanto al film autobiográfico de Alejandra Carmona, la muerte de su padre, el también miembro del MIR Augusto Carmona, es utilizada por la directora como pretexto para emprender un «proceso de autorreflexión, que le permitió enfrentarse a su pasado, a sus heridas no cicatrizadas».⁶⁷ La

⁶⁷ Valenzuela, V.: «Yo te digo que el mundo es así. Giro performativo en el documental chileno

búsqueda de respuestas al asesinato de su padre la llevan a mirar su propio pasado. Para ello, Carmona emplea los testimonios de familiares y de amigos, así puede comprender su propia historia de exiliada y de hija de ejecutado político. Además, también aparecen otros recursos narrativos que le ayudan a escarbar en su pasado: fotografías familiares o registros en súper 8 de su infancia y juventud. Esto convierte al film de Carmona en una de las primeras cintas chilenas en las que se reutiliza el *cine doméstico*.⁶⁸



Arriba, los dos ex soldados que prestaron su testimonio al film de Orlando Lübbert, *Correcto o el alma en tiempos de guerra*. Abajo a la izquierda, Osvaldo Romo en *La Flaca Alejandra*. Abajo a la derecha, una imagen de Pinochet a su llegada a Chile en el documental *El caso Pinochet*.

Regresando al documental de Castillo, *La Flaca Alejandra* supuso que por primera vez se pusieran a los victimarios frente a una cámara para

contemporáneo», *DOC on-line: Revista Digital de Cinema Documentário* 1, 2006, p. 17.

⁶⁸ Entendemos por *cine doméstico* como aquellas películas que son grabadas en el ámbito familiar para ser visionadas en privado. Nogales, P.: Imágenes domésticas para el cine documental y la memoria histórica. En *IV Congreso Internacional de Historia y Cine (Barcelona, 3-5 de septiembre de 2014)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

el reconocimiento de su participación en la violación de Derechos Humanos. En esta película no solo aparece Marcia Merino en calidad de delatora, aunque más bien sería una víctima de las «perversiones que el poder va realizando en la psiquis de esta mujer que delata a sus propios compañeros de lucha y luego pide ser perdonada»,⁶⁹ sino también otros a los que se señala como verdaderos verdugos: Miguel Krassnoff, con el que la directora trata de ponerse en contacto sin éxito, y Osvaldo Romo, que presta su testimonio al film sin mostrar el más mínimo signo de arrepentimiento.

Los testimonios de victimarios los encontramos también en una de las primeras cintas que se rodaron en la época de postdictadura, antes incluso que *La Flaca Alejandra*. Nos referimos al film *Correcto o el alma en tiempos de guerra* (Orlando Lübbert, 1992), en la que se incluyen declaraciones de dos antiguos soldados que confiesan la utilización de la violencia contra la población para infundir miedo en ella. Relatando las órdenes que recibían, uno de ellos afirma que «el *milico* puede disparar dos tiros: primero disparáis al aire y después le disparáis al cuerpo. Pero háganlo todo ya: primero al cuerpo y después al aire». Se le dio voz por primera vez a la otra cara de la guerra psicológica que se desató durante la dictadura de Pinochet.

Sus relatos son especialmente reveladores porque evidencian la manipulación a la que se sometía a los soldados, a quienes se les prohibía pensar o tomar decisiones. En parte, estos testigos también fueron víctimas del sistema de terror que se implantó en Chile, pues se les hacía creer que vivían en una guerra constante y que, por tanto, la represión era una cuestión de vida o muerte. Según su razonamiento, el *enemigo* podía ser cualquiera, lo que utilizan para justificar sus actuaciones en las calles, donde descargaban toda la tensión que iban acumulando en los cuarteles. Estas ideas son corroboradas por Raúl Vergara, capitán de la Fuerza Área de Chile, que justifica el uso de la violencia como medio de amedrentar al *enemigo*. Estos testimonios evidencian la prolongación del discurso oficial del régimen hasta los tiempos democráticos.

⁶⁹ Llanos, B.: *op. cit.*, 2010, p. 51.

Al no producirse una ruptura con respecto al relato que se impuso durante la dictadura, se provocan situaciones de confrontación dialéctica en momentos de crisis. Ejemplo de ello son las opiniones enfrentadas que surgieron en torno a Pinochet con motivo de su detención en Londres en 1998. Esta problemática es tratada en el film *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001), en el que se evidencia la escasa voluntad política para cortar con la herencia del régimen pinochetista y el apoyo institucional con el que todavía contaban los responsables de la dictadura, escenificado en el recibimiento que tuvo Pinochet en Chile tras su detención. El documental saca a la luz, por ejemplo, el caso de Spartaco Salas Mercado, quien formó parte de la cúpula de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) en dictadura, pero en democracia pasó al servicio de inteligencia de Carabineros.



Arriba, dos fotogramas de *Chile, la memoria obstinada*. A la izquierda, el contraste entre el pasado y el presente en forma espectral y, a la derecha, en forma intergeneracional. Abajo, dos imágenes de *Shoah*.

La utilización que realiza Guzmán de los testimonios también sirve para reflexionar sobre el uso de la memoria que se realizó tras la recuperación de la democracia. Nos referimos al film *Chile, la memoria obstinada* (1997), en el que el director parte de los relatos de los supervivientes del 11 de septiembre de 1973, muchos de los cuales

aparecen en el film *La batalla de Chile*. Ahora estos son espectadores de la misma película en la que habían sido protagonistas. De esta manera, Guzmán nos invita a reflexionar sobre los nuevos escenarios de la memoria. Para ello utiliza recursos como las superposiciones visuales y sonoras o la reescenificación de las imágenes grabadas en 1973.⁷⁰ El contraste entre el pasado y el presente guarda algunas paradojas como la función de los carabineros en el Estadio Nacional: si durante la dictadura eran artífices de la violencia, ahora en democracia son los responsables de evitarla en los partidos de fútbol que allí se celebran. Al igual que hizo Lanzmann en *Shoah*, Guzmán en *Chile, la memoria obstinada* inscribe el exterminio en el presente a través de la palabra del superviviente. El acontecimiento pretérito queda así como «herida abierta y sangrante de la cual da cuenta la subjetividad mutilada del testigo».⁷¹ Aparecen de nuevo así los fantasmas, que se hacen presentes esta vez a través de fotografías, de recuerdos y de silencios.⁷²

Como resumen podemos señalar que los documentales de la tercera etapa se volcaron en la recuperación de testimonios para dar forma a los relatos cinematográficos. Los filmes que hemos analizado evidencian la importancia de tratar la realidad pretérita a través de las experiencias personales de aquellos que sobrevivieron a la dictadura, pues al negárseles entonces su versión de los hechos pasados, los cineastas se encontraron con la necesidad de devolverles la palabra. Se entiende así que el cine actúa como un contrarrelato del discurso oficial, pues ofrece un espacio para la difusión de los relatos que fueron ignorados o prohibidos durante los años de dictadura.

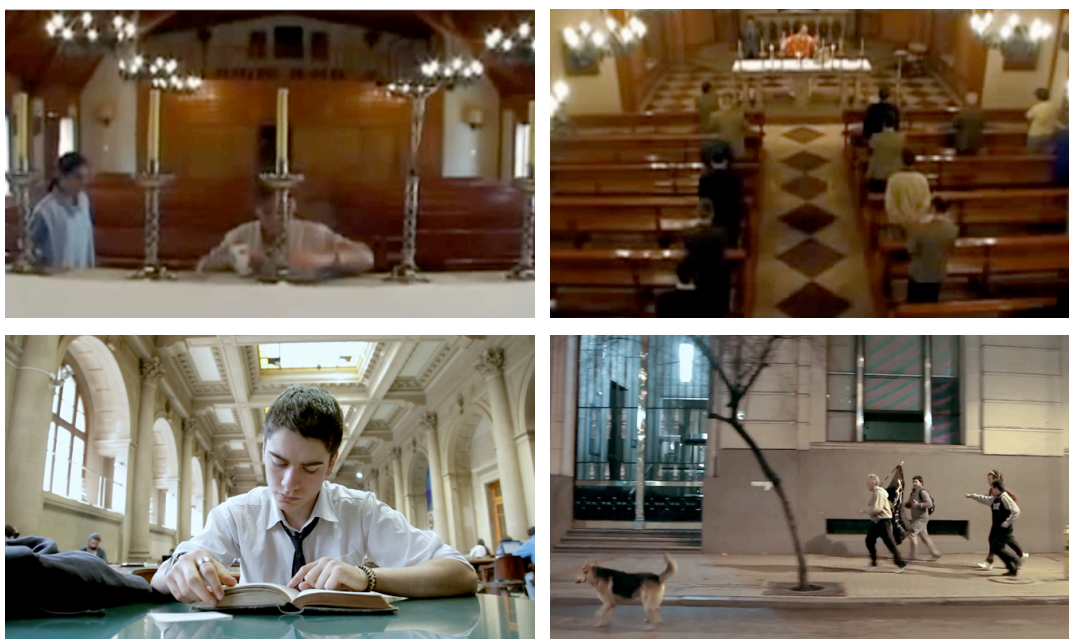
⁷⁰ Pagni, A.: «Memoria y duelo en la narración chilena actual: Ensayo, periodismo político, novela y cine». En Spiller, R. (ed.): *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Frankfurt am Main, Vervuert, 2004, pp. 9-27.

⁷¹ Peris, J.: «El archivo y el tiempo de la subjetividad. *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 20-21, 2002-2003, p. 68.

⁷² Ibáñez, M. N.: *La memoria obstinada. El cine documental de Patricio Guzmán y la revolución chilena de Salvador Allende*. En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Córdoba, 10-12 de mayo de 2012)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

4.4. El documental performativo entre 2006 y 2014: La subjetividad en la narración fílmica de la dictadura.

La narrativa del cine documental sobre la dictadura en esta etapa supone cierto continuismo con respecto al periodo anterior. Se consolida la utilización de los testimonios orales como el principal recurso para narrar los hechos pretéritos, así como el punto de vista subjetivo del discurso fílmico. La prolongación de ciertas prácticas narrativas, no obstante, no impide que se recuperen modalidades del cine documental que predominaron en otras etapas –modalidad expositiva y modalidad observacional– o que se desarrollen nuevas formas de narrar el pasado a través del cine de no ficción. Nos referimos al documental performativo, que se había asomado de manera incipiente unos años atrás en películas como *La Flaca Alejandra*, *Chile, los héroes están fatigados* y *En algún lugar del cielo*.



Arriba, dos fotogramas del film *Opus Dei, una cruzada silenciosa*.

Abajo, dos imágenes de *El vals de los inútiles*: Darío Díaz estudiando en la Biblioteca Nacional y Miguel Ángel Miranda corriendo en apoyo a los estudiantes.

El documental expositivo –recordemos que se caracterizaba por que una voz omnisciente, proveniente del autor del film, guiaba el relato–

vuelve a emerger en esta etapa gracias a Marcela Said y a Jean de Certeau, que codirigieron el film *Opus Dei, una cruzada silenciosa* (2006). La utilización de la voz en off en esta película tiene como fin evidenciar ante el espectador el secretismo que rodea a la organización religiosa del Opus Dei, cuyos vínculos con la dictadura de Pinochet son tratados en el documental. Es decir, el hermetismo del Opus Dei es tal que solo una voz omnisciente puede arrojar luz sobre su configuración y su funcionamiento. La exposición narrativa, por tanto, está condicionada a las dificultades para analizar de otro modo aquello que se filma por la oscuridad que esto reviste.

Por lo que respecta a la modalidad observacional, que tuvo en los años ochenta su apogeo, advertimos que en este periodo hay dos películas que basan sus relatos en recursos propios del *cine directo*: la descripción y la conversación en presente. En primer lugar, *Imágenes de la memoria* (Cristóbal Azócar, 2010) es un film en el que se registran los lugares más emblemáticos de la memoria chilena que hacen referencia a la época de la dictadura,⁷³ así como los ritos conmemorativos que homenajean a los represaliados por el régimen de Pinochet. En este documental, la cámara se sitúa como mero observador de los hechos que van ocurriendo delante de ella. Y en segundo lugar, *El vals de los inútiles* (Edison Cajas, 2013) nos traslada a los años de la dictadura a través de Miguel Ángel Miranda, empresario y víctima de torturas que vincula su historia con la de Darío Díaz, un alumno del liceo Instituto Nacional que participa en el movimiento estudiantil del 2011. La cámara se cuela en la intimidad de ambos protagonistas, que ignoran su presencia, dejando fluir su día a día y sus conversaciones con naturalidad.

Durante esta etapa, se aprovechan varios acontecimientos del presente para hacer referencia al pasado reciente chileno. No solo la cinta de Edison Cajas rememora la dictadura a través de una comparación con

⁷³ En esta ruta aparecen imágenes de antiguos centros de tortura como Villa Grimaldi, Londres 38, Casa José Domingo Cañas o Nido 20; espacios públicos que fueron utilizados como centros de detención, como el Estadio Chile o el Estadio Nacional; lugares donde se han construido monumentos en honor a las víctimas, como el Muro de la Memoria del Puente Bulnes o el Memorial de Las Sillas; edificios con un significado histórico como el Palacio de La Moneda o la Vicaría de la Solidaridad, etcétera.

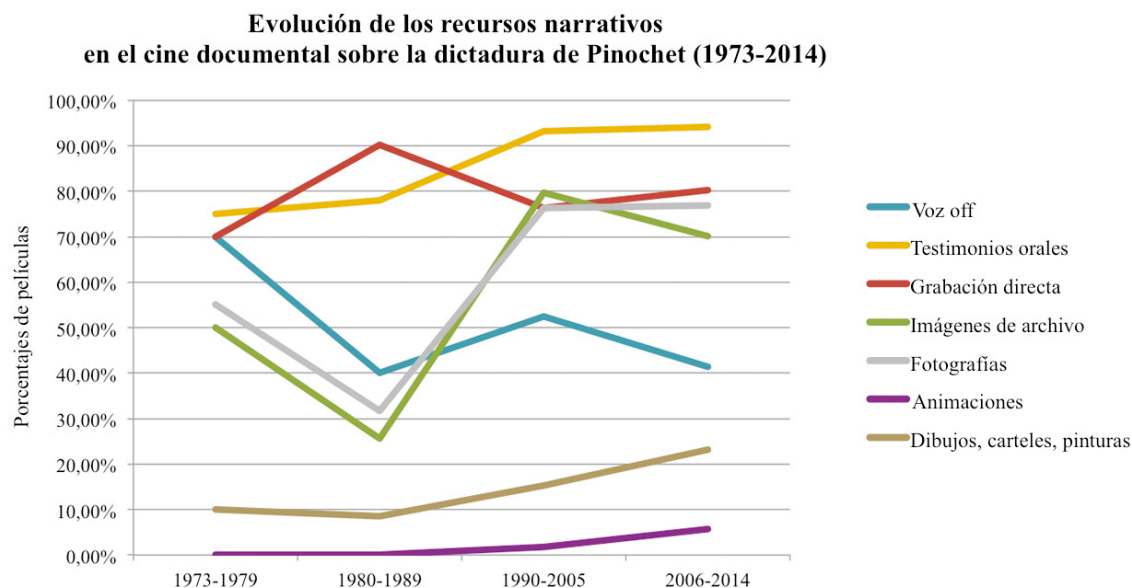
los sucesos que rodearon las protestas estudiantiles del 2011, pues este recurso, a modo de *flashback* –el relato principal se sitúa en el tiempo presente, pero es interrumpido para presentar una analogía con el tiempo pasado–, ya había aparecido en otros filmes como *Conversaciones con Camila Vallejo* (Manuel Anselmi y Luciano Usai, 2012) o *La Primavera de Chile* (Cristian del Campo, 2012). La reactivación del recuerdo de la dictadura se produce cuando se observan ciertas prácticas policiales para disolver las manifestaciones que se asemejan a las empleadas en los años ochenta o cuando se identifica el sistema educativo heredado de la propia dictadura como motivo de la protesta.

El regreso cinematográfico a los tiempos de la dictadura también se produce por otros motivos de relativa índole actual, como la elección en marzo de 2006 de Michelle Bachelet como presidenta de Chile, o la muerte de Pinochet en diciembre de ese mismo año. La llegada al poder de una víctima de torturas, exiliada e hija de ejecutado político supuso un hito histórico que motivó la recuperación cinematográfica de la historia de los Bachelet durante la dictadura, como así se demuestra en el film *La hija del general* (María Elena Wood, 2006). En cuanto al fallecimiento de Pinochet, sirvió para observar de qué manera una parte de la población chilena seguía venerando la figura del dictador, como se puede comprobar en películas como *El largo exilio de Ariel Dorfman. Una voz contra el olvido* (Peter Raymont, 2007) o *La muerte de Pinochet* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2011).

Un poco más lejano en el tiempo encontramos otro hecho al que se acude en diversas ocasiones para tratar cinematográficamente la dictadura. Este recurso consiste en la analogía temporal entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de septiembre de 2001.⁷⁴ En la misma película de Peter Raymont, por ejemplo, se establece una relación de semejanza no solo entre los ataques a La Moneda y a las Torres Gemelas, sino también entre

⁷⁴ La semejanza entre ambas fechas ya había sido puesta de relieve por Ken Loach en el cortometraje de ficción con el que participó en la obra colectiva *11'09''01 - 11 de septiembre* (2002). Posteriormente, Patricio Henríquez también reparó en el simbolismo análogo de ambos acontecimientos con su documental *Desobediencia* (2005), pues supusieron el desencadenante de toda una política del miedo que tanto el gobierno chileno como el estadounidense pusieron en práctica.

los rituales de homenaje a los desaparecidos en ambos casos. Otra cinta en la que se realiza una comparación entre esas dos fechas es *EEUU vs Allende* (Diego Marín, 2008), pues en ella se hace alusión a que la madre del director, Patricia Verdugo, vivió en primera persona ambos eventos.



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 14

El principal elemento narrativo utilizado en esta etapa son los testimonios orales, que aparecen en un 94% de los documentales analizados. Además, se consolidan otros como las fotografías, presentes en más de un 75% de las películas con las que hemos trabajado, u otros recursos gráficos –pinturas, carteles, dibujos y animaciones–, que en esta etapa experimentan un repunte significativo (*fig. 14*). Como veníamos observando en la etapa anterior, el retrato cinematográfico del pasado reciente de Chile ha seguido los mismos cauces que los estudios historiográficos sobre este mismo periodo, pasando del análisis estructural a un interés por las experiencias subjetivas,⁷⁵ para lo cual es imprescindible el relato del testimonio. Este interés en el testimonio oral se explica porque

⁷⁵ Moyano, C.: «La memoria militante y el uso testimonial en la historia política y el tiempo presente en Chile: de lo estructural y lo subjetivo». En Bresciano, J. (ed.): *El tiempo presente como campo historiográfico. Ensayos teóricos y estudios de casos*. Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2010b, pp. 191-212.

permite recordar el pasado. Esto es, si al trabajar con la memoria, el cine documental tiene una clara intención de sacar a la luz esa verdad reclamada por las víctimas, parece lógico pensar que para alcanzarla se utilicen sus testimonios.

Estos documentales, si bien todos responden a la modalidad interactiva que ya vimos en la etapa anterior, los podemos clasificar en tres grupos. El primer tipo correspondería a películas en las que los testimonios aparecen en forma coral. Es decir, el film es un collage de voces en el que no predomina un testimonio sobre otro y que es utilizado por el director para conformar un retrato colectivo. Estas voces pertenecen principalmente a los familiares de las víctimas de la dictadura y a los exiliados que siguen viviendo fuera de Chile. Como en todo proceso de conservación de la memoria, es el marco familiar el primero por donde circulan los recuerdos de aquellos que están ausentes.⁷⁶ Esto explica que sean los familiares de las víctimas quienes se encarguen de transmitir los relatos memorísticos en este cine documental. Encontramos, pues, películas como *Calles caminadas* (Eliana Largo, 2006), en la que se evidencia la importancia de las mujeres como transmisoras de la memoria, pues son ellas las que, desde su posición de madres, hijas, esposas y hermanas de víctimas de la dictadura, lucharon, a través de organizaciones como la AFDD,⁷⁷ para esclarecer la verdad y pedir justicia ante las violaciones de Derechos Humanos.

En esta etapa también se utilizan los testimonios corales de los familiares de víctimas, cuando no de las propias víctimas, para retratar la represión que la dictadura ejerció en localidades de Chile poco o nada visitadas por la filmografía documental hasta el momento. La ciudad de Valparaíso, la provincia de Neltume, la *población* de Lo Hermida, la ciudad de Punta Arenas o las provincias de Cautín y Malleco sirven de ubicación para películas como *Las piedras no se mueven solas* (Emanuela Nelli, 2009), *Neltume 81* (Evelyn Campos, Cristián Fuentes y Andrea Sánchez, 2012), *Lo Hermida* (Mariana Eliash, 2013), *El camino de la*

⁷⁶ Pollak, M.: «Memoria, olvido, silencio», *Revista Estudios Históricos* 2(3), 1989, pp. 3-15.

⁷⁷ La historia de esta organización está desarrollada en el documental *Vivas voces* (Mauricio Hartard, 2013).

memoria (Rafael Cheuquelaf, 2014) y *Araucanía herida* (Juan Krsulovic, 2014), respectivamente.

En cuanto a los testimonios de los exiliados, estos se encuentran en forma coral en películas como *Búsqueda en el silencio* (Andrés Lübbert, 2007), *503* (Isabel Rodríguez, 2007), *La alegría de los otros* (Carolina Espinoza, 2009) y *Vuelta y vuelta. Memorias del exilio chileno* (Daniela Bichl y Markus Toth, 2013), entre otras. En cierta medida, el uso de este tipo de testimonios viene a aunar en una sola voz el sentir colectivo sobre ciertos temas, como la búsqueda de una identidad por parte de los hijos de exiliados, el proceso de adaptación en el país de acogida, la detención de Pinochet o el recuerdo del Plebiscito de 1988.

El segundo tipo de documental interactivo en esta etapa corresponde a aquellos que basan sus testimonios en una sola persona, a través de la cual se observa la realidad pretérita concerniente a la dictadura. Son películas con una clara mirada subjetiva hacia el pasado. Se mantiene, por tanto, el *giro subjetivo* que se había iniciado en el periodo anterior en la cinematografía documental y que se explica por la necesidad de contar la historia a través de sujetos que se encuentran fuera de los marcos de los grandes procesos.⁷⁸ Encontramos, entonces, los relatos de individuos desconocidos como Apolonia Ramírez, Gabriela Goycoolea y Sergio Buschmann, que son la base fundamental de *Apolonia* (Alaa Alsadi, 2012), *Lo indecible* (Carolina Astudillo, 2012) y *Buschmann, comunista con el favor de Dios* (Gloria Laso, 2014), respectivamente. Aun así, tras los testimonios orales de estas personas se encuentra la figura del cineasta, que utiliza sus relatos para construir un discurso propio. Una característica de estas películas es que no existe vinculación familiar entre ninguna de las partes, lo que las distinguirá del tercer tipo de documental interactivo, que veremos a continuación.

Para Beatriz Sarlo la *posmemoria* se define por la implicación subjetiva del emisor del relato, dejando de lado el carácter fragmentario y la naturaleza mediática que le atribuye Marianne Hirsch, pues considera

⁷⁸ Sarlo, B.: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

que son dos aspectos evidentes y no exclusivos de este tipo de memoria.⁷⁹ La subjetividad en este tercer tipo de documental interactivo está determinada por la relación familiar que existe entre el director y el protagonista del film. Los casos que hemos identificado son *Lalo* (Catalina Alarcón, 2011), realizada por la nieta del protagonista de la película, Esvardo Alarcón; y *Diplomacia secreta* (Tomi Brotherus, 2014), que cuenta la historia del diplomático finlandés Tapani Brotherus, padre del director del film. Aun así, estas películas no podríamos considerarlas todavía como performativas, puesto que la figura del cineasta no está representada en pantalla y, por tanto, no existe la autorreferencialidad propia de este tipo de obras.

Durante esta etapa se mantienen determinadas estrategias discursivas con respecto al periodo anterior. Y no solo nos referimos al empleo de testimonios orales como recurso narrativo, sino también a su uso como elemento de representación de los espectros. Es decir, los recuerdos que se tienen sobre personas ausentes, bien porque hayan sido ejecutadas o bien porque hayan desaparecido, se transmite a través de los testimonios de allegados. Por ejemplo, la memoria de Iván González, ejecutado a manos de dos carabineros en la comuna de Marchigüe, es recuperada a través de los recuerdos de su mujer y sus hijos en el documental *Más allá de la memoria* (Juan Olivares y Julio Orellana, 2007). Otro ejemplo sería el caso del sacerdote Miguel Woodward, militante del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y desaparecido en 1973. Su figura es evocada a través de los testimonios de amigos y de familiares, como su hermana o su cuñado, en el film *Una vida verdadera: El sacrificio de Miguel Woodward* (Andrés Brignardello y José Acevedo, 2007).

Paralelamente a los estudios sobre la memoria, en el cine documental se ha ido planteando la imposibilidad de narrar las experiencias de horror derivadas de pasados violentos como la dictadura de Pinochet. La irrepresentabilidad de las memorias traumáticas, una idea que ha sido reiterativa en los estudios sobre el tema,⁸⁰ pone frente al espejo a los

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Lattanzi, M. L.: «Nuevas construcciones y desmantelamientos de la memoria en tres documentales de cine autobiográfico argentino», *Aisthesis* 49, 2011, pp. 101-112.

testimonios para probar sus posibilidades como recurso narrativo y como dispositivo de representación. Precisamente, los espectros aparecen a través de los vacíos narrativos que dejan los propios testimonios. Como ya vimos en la etapa anterior, lo espectral en el cine documental no solo hace referencia a personas ausentes, sino también a lugares, cuyo anclaje en el pasado convierten sus ruinas en presencias fantasmagóricas en el tiempo presente.



De arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro imágenes de los filmes *La sombra de don Roberto*, *El punk triste*, *El elefante blanco* y *KPD, una escena de la Guerra Fría en Chile*.

El campo de concentración de Chacabuco es un espacio donde conviven el recuerdo y el olvido. Allí vive Roberto Zaldívar, un antiguo preso que decidió regresar al campo de concentración para evitar su abandono en un esfuerzo de conservación de la memoria, y cuya historia es tratada en los documentales *Memoria desierta* (Niles Atallah, 2006) y *La sombra de don Roberto* (Juan Diego Spoerer y Hakan Engström, 2007). Con el tiempo, a Zaldívar se le diagnosticó Alzheimer, lo que le convierte paradójicamente en un guardián de la memoria colectiva que va perdiendo su propia memoria individual. Entre lo presente –aquello que sigue en pie como el teatro, algunas casas, las minas antipersonas, las plantas que el protagonista riega– y lo ausente –todo lo que ha sido destruido, incluidas

las vidas humanas— Zaldívar deambula entre ruinas, imaginando fantasmas, confundiendo lo real y lo espectral. Su testimonio permite resaltar la temporalidad simbólica de Chacabuco, un lugar donde confluyen el pasado y el presente, tiempos dominados por la memoria.⁸¹

El film *La sombra de don Roberto* debe su título a la propia sombra del protagonista, que él mismo atribuye a un alma perdida. En este documental lo espectral no solo aparece a través del espacio, sino también de los colores, como advierte Claudia Bossay: «El óxido de los metales, el amarillo de la arena, el naranja de los atardeceres, nos imprimen una imagen de ensueño en donde el tiempo está detenido. Nos habla de un antiguo esplendor, pero que ahora son solo esqueletos de esa época y el tiempo se niega a continuar. [...] El tiempo no pasa, podría ser la época salitrera o la dictadura. De hecho, que sea democracia no cambia nada. El pasado y la memoria de las personas permanecen estáticas, conservadas por la sal y el silencio del desierto».⁸²

Otros lugares que aparecen como espectros en el cine documental son los locales emblemáticos de la escena punk chilena, como Matucana 19, que en el fondo fueron centros de resistencia clandestina contra la dictadura; el Hospital Ochagavía, cuya construcción fue paralizada por el gobierno de Pinochet; y la fábrica de viviendas KPD, que fue donada por la URSS a Chile en época de Salvador Allende e intervenida por los militares tras el golpe de Estado. En primer lugar, la sala de concierto Matucana 19 aparece a través de los recuerdos del actor Hugo Cárdenas en el film *El punk triste* (Mario Navarro, 2007), pues hoy en día ha desaparecido y solo es posible recuperar su imagen a través de la memoria de quienes las frecuentaron. En segundo lugar, el Hospital Ochagavía quedó como un proyecto del que solo se levantó la estructura, como se ve en el documental *El elefante blanco* (Felipe Egaña, 2010). El esqueleto ruinoso del que iba a ser el hospital más grande de Sudamérica solo es visitado por las palomas.

⁸¹ Adasme, H.: «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*», *Palimpsesto* 10(7), 2016, pp. 13-21.

⁸² Bossay, C.: Estética, memoria y política. Cine experimental que recuerda el trauma histórico chileno reciente. En *IV Congreso Internacional de Historia y Cine (Barcelona, 3-5 de septiembre de 2014)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014c, p. 1245.

La sombra que proyecta es la de un fantasma arquitectónico que nos retrotrae a un tiempo de oscuridad y olvido. Y en tercer lugar, la fábrica de viviendas KPD, desmantelada en 1981 por la dictadura, aparece reducida a escombros en la película *KPD, una escena de la Guerra Fría en Chile* (Andrés Brignardello, 2012). El proyecto, que pudo suponer una solución a la habitabilidad en Chile, se quedó en otra víctima más de la política económica de Pinochet. El film de Brignardello recupera su historia a través de los vestigios que todavía quedan en pie.

Las ausencias también condicionan el relato de los documentales performativos, que se caracterizan por el hecho de que el propio autor de la obra se coloque como personaje del film. En algunas ocasiones, como ocurre en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2006) y *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007),⁸³ al contar historias de personas que *no están*, ese vacío protagónico es suplido por la presencia del documentalista, que toma el protagonismo de la cinta. Esta ausencia, además, permite a los autores explorar qué les sucedió, por qué son víctimas de la dictadura y cómo se han convertido en espectros. La muerte de estos personajes fantasmagóricos solo se certifica cuando se descubre de qué manera sucedió su desaparición.⁸⁴ La búsqueda de respuestas marca el desarrollo del film, al mismo tiempo que explica la presencia del realizador en el centro del relato.⁸⁵ Estamos, en definitiva, ante películas que registran un proceso de búsqueda, que depende de la actuación del documentalista ante la cámara. Sus movimientos provocan reacciones que van configurando el relato cinematográfico. Por tanto, son filmes en los que «el

⁸³ Bernardita Llanos distingue ambas cintas en función de la instancia del discurso documental autobiográfico. El film de Giachino correspondería a la memoria solidaria oficial, por la que la vinculación afectiva entre la directora y su madre se une a la petición de justicia por la desaparición de Reinalda del Carmen. Mientras que la película de Castillo sería un ejemplo de memoria vicaria por la cual se trata de conciliar el pasado y el presente a través de la continuidad imaginaria del relato épico masculino. Llanos, B.: Memoria, afectos y género en documentales argentinos y chilenos. En *II Faculty Seminar "Memoria, Cultura y Ciudadanía"* (Managua, 7-9 de septiembre de 2011). Managua, Universidad Centroamericana, 2011.

⁸⁴ Alberdi, M.: «Documentales políticos. El pasado en primera persona», *La Fuga* 4, 2007. En línea: <http://www.lafuga.cl/documentales-politicos/314> [consultado el 21/10/2016].

⁸⁵ Nichols, B.: *op. cit.*, 1997.

documentalista no puede anticipar ni el resultado de su investigación, ni tampoco el camino que tendrá que recorrer para realizarla».⁸⁶

La modalidad del documental performativo es propuesta por Bill Nichols para referirse a aquellos filmes que «subrayan los aspectos subjetivos del clásico discurso objetivo».⁸⁷ Es decir, el cineasta recopila los elementos más personales del documental para situarlos en el centro del mismo.⁸⁸ Pero no nos referimos a documentales que se caracterizan únicamente por su subjetividad, sino a películas «donde el propio autor aparece representado. No se trata de la representación de lo real, y sí de lo real de la representación».⁸⁹ La relación directa que se establece entre el director y la realidad es para Nichols mucho más sincera que la representación de una realidad en la que no se hace referencia al dispositivo cinematográfico.⁹⁰ La forma de representación del cine performativo, por tanto, entra en contradicción con otras a las que se les supone un acercamiento mayor a la realidad, como la del *cine directo*. No obstante, en ambos casos se «tiende a irrealizar la historia que cuenta».⁹¹ Por una parte, si el dispositivo filmico no aparece en la película, la representación de la realidad está fragmentada, pues se muestra una parte de dicha realidad, ocultando otra parte. Mientras que, por otra parte, si el dispositivo cinematográfico está presente en el film, la representación de la realidad está mediada y nuestro acceso a ella se ve condicionada por la presencia del director.⁹²

La aparición del documentalista como personaje del relato provoca «una aproximación afectiva entre él y su objeto de registro. Son documentales cargados de una experiencia de vida, narrados

⁸⁶ Valenzuela, V.: *op. cit.*, p. 13.

⁸⁷ Nichols, B.: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington (IN), Indiana University Press, 1994, p. 95.

⁸⁸ Valenzuela, V.: *op. cit.*

⁸⁹ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁰ Nichols, B.: *op. cit.*, 1994.

⁹¹ Vallejo, A.: «La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental», *DOC on-line: Revista Digital de Cinema Documentário* 2, 2007, p. 101.

⁹² *Ibidem*.

necesariamente en primera persona». ⁹³ Sin embargo, la mirada introspectiva no es nueva en el documental –aunque ahora aparece como tendencia dominante–, ya que puede considerarse como un «rasgo inherente al arte cinematográfico». ⁹⁴ El retrato de los aspectos más íntimos de la vida privada ya se encontraba en las primeras filmaciones de los hermanos Lumière, como *La comida del bebé* (1895). ⁹⁵ Posteriormente, en el siglo XX, las vanguardias propusieron los primeros ejercicios autobiográficos a través del cine. Incluso hubo teóricos, como Bela Balasz, que intuyeron el potencial del cine documental para la representación del *yo*, situando este género a la altura de los diarios personales y de las autobiografías escritas. ⁹⁶

Aunque los recursos del documental performativo aparecieran en los primeros años de vida del cinematógrafo, no podemos considerar que esta modalidad existiera entonces, pues no se daba el marco estético y político para considerar estas películas como tales. ⁹⁷ No fue hasta principios del siglo XXI cuando se produjo una proliferación de la representación del *yo* en el arte. ⁹⁸ La tendencia en el mundo cinematográfico a *saltarse la norma*, por la que el documentalista jamás debía aparecer ante la pantalla, se conjugó en Chile con la necesidad de representar el trauma individual y colectivo vivido durante la dictadura. La reivindicación de la memoria llevó a los cineastas a la autorepresentación cinematográfica, lo que ratifica «el potencial liberador de una narrativa de lo real capaz de restituir los tejidos de una memoria fraccionada y restablecer la integridad de una

⁹³ Valenzuela, V.: *op. cit.*, p. 13.

⁹⁴ Lagos, P.: «Primera persona singular. Estrategias de (auto) representación para modular el “yo” en el cine de no ficción», *Comunicación y Medios* 26, 2012, p. 13.

⁹⁵ La vocación introspectiva del cine se inspira en los pioneros de la fotografía, como Hippolyte Bayard, que se autorretrató en *Le noyé*. Lagos, P.: «Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad», *Comunicación y Medios* 24, 2011, pp. 60-80.

⁹⁶ Lagos, P.: *op. cit.* 2012.

⁹⁷ Nichols, B.: «El documental y el giro a la vanguardia», *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen* 56, 2007, pp. 16-45.

⁹⁸ Larraz, E.: Autobiografía y ego-historia en el cine de Agnès Varda. En *II Congreso Internacional de Historia y Cine (Madrid, 9-11 de septiembre de 2010)*. Madrid, Universidad Carlos III, 2010.

identidad trizada tras los eventos traumáticos». ⁹⁹ De esta manera, la *víctima documental*, ¹⁰⁰ es decir, aquella que es afectada directamente por el trauma, «encuentra liberación, superación, sanación o, cuanto menos, canaliza expresivamente a través de las imágenes aquellas experiencias dolorosas que han marcado su vida y a las que es capaz de confrontar a través de la creación de una narrativa que dé sentido a su vivencia traumática». ¹⁰¹

La dimensión afectiva que se crea en los documentales performativos permite remarcar la subjetividad propia de la experiencia y de la memoria que se construye a partir del relato de un acontecimiento. De hecho, «la subjetividad [...] se transforma en la lógica dominante que conduce la narración. Por esto su forma enunciativa puede definirse como “yo te digo que el mundo es así”. El rescate de la experiencia de la auto-narración definirá la forma del documental performativo, alejándolo de una perspectiva meramente informativa». ¹⁰² El cine documental, por tanto, se convierte en un instrumento para el autoconocimiento del propio autor y para la reconstrucción identitaria: «Esta es mi historia narrada desde mí y la desentrañaremos juntos para dotarla de sentido». ¹⁰³ Esta subjetividad, no obstante, no está exenta de problemas acerca de la representación de la realidad, ya que la presencia enunciativa, dedicada a «revisar el pasado y reconstruir el espacio opaco de la memoria», ¹⁰⁴ implica una reflexión sobre las posibilidades de representación de la memoria que tiene el cine documental. Como dice Gustavo Aprea, «en algunos casos la representación de una memoria traumática genera la necesidad de romper con la linealidad narrativa clásica y la presentación de conclusiones

⁹⁹ Lagos, P.: *op. cit.*, 2012, p. 18.

¹⁰⁰ Winston, B.: «The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary». En Rosenthal, A. y Corner, J. (eds.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley (CA), University of California Press, 1988, pp. 269- 287.

¹⁰¹ Lagos, P.: *op. cit.*, 2012, p. 19.

¹⁰² Valenzuela, V.: *op. cit.*, p. 14.

¹⁰³ Bello, M. J.: «Documental contemporáneo y memoria chilena: Aproximaciones desde lo íntimo», *La Fuga* 10, 2011. En línea: <http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436> [consultado el 21/10/2016].

¹⁰⁴ Donoso, C.: «Sobre algunas estrategias filmicas para una propuesta de primera persona documental», *Comunicación y Medios* 26, 2012, p. 24.

explícitas en las argumentaciones».¹⁰⁵ Y es que hay que tener en cuenta que la memoria también es un relato, «una construcción que intenta conciliar un trazado lineal y ejemplificador con su comportamiento caótico e irreductible».¹⁰⁶

Para Stella Bruzzi, el cine performativo está ligado a la noción de *performance*, que se construye en función de la improvisación a la que se somete el relato.¹⁰⁷ A través de la *performance*, el documentalista se autorrepresenta, es decir, aparece físicamente ante la pantalla, lo que subraya la subjetividad del film y la vinculación afectiva que tiene con los personajes que aparece en él. En este caso, «el sujeto sería el resultado de una operación discursiva y no un punto de partida localizable en la realidad extratextual».¹⁰⁸ Un ejemplo de ello es *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, 2009), en la que aparece el autor del film como motor del relato –trata de reunir a sus dos tíos y a su madre para homenajear a su padre desaparecido–, imprimiendo un marcado carácter íntimo a la cinta.¹⁰⁹ Esto se aprecia, sobre todo, en la parte final, cuando lee una carta en recuerdo de su padre en mitad del desierto, donde se suponen que están esparcidos sus restos. Otro ejemplo lo encontramos en la película *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), en la que la directora no solo interviene a través de la voz en off, sino que aparece como «imagen que entrevista, que dialoga, que actúa e interactúa».¹¹⁰ De hecho, la propia Aguiló es uno de los testimonios que se utiliza para contar la historia de los niños del Proyecto Hogares, pues lo vivió en primera persona.

De esta manera, se corrobora que en estas películas, «la palabra se convierte en un factor esencial, es una de las principales herramientas de

¹⁰⁵ Aprea, G.: *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires, Manantial, 2015, p. 58.

¹⁰⁶ Donoso, C.: *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁷ Bruzzi, S.: *op. cit.*

¹⁰⁸ Bossy, M. y Vergara, C.: *Documentales autobiográficos: memoria y autorrepresentación*. Santiago, Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo de la Cultura y las Artes, 2010, p. 15.

¹⁰⁹ Barril, C.: «Retratar la ausencia. Autobiografía, herencia y narrativas de duelo en la (post)dictadura». En Barril, C.; Corro, P. y Santa Cruz, J. M. (eds.): *Audiovisual y política en Chile*. Santiago, Arcis, 2014, pp. 110-117.

¹¹⁰ Donoso, C.: *op. cit.*, p. 25.

conocimiento».¹¹¹ Es más, la figura física del documentalista no siempre aparece ante la cámara en estos filmes performativos. A veces, se esconde a través de una voz en off, lo cual no deja de imprimir un carácter subjetivo a la cinta. Esto se ve claramente en las películas *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006) y *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010). En la primera película, la subjetividad proviene de «la presencia en primera persona del director como sujeto de la acción y de la búsqueda que hace explícitas sus motivaciones».¹¹² El retrato de los fotógrafos de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes) como uno de los principales focos de denuncia contra la dictadura es posible porque el padre del director formó parte de este colectivo. Mientras que en la segunda película, formalmente muy diferente a la de Moreno, el relato toma forma a partir de un texto poético. Este es leído por una voz, «que si bien sugiere la presencia real de la dueña de esos recuerdos confusos, es la de una actriz, y así se confirma en los créditos finales. El pacto autobiográfico [...] sufre aquí una mínima dislocación, en la medida que tras proponer un acuerdo tácito de veracidad de aquello que muestra, utiliza luego herramientas propias de la ficción para restaurar el pasado».¹¹³

En ambas películas el uso de elementos gráficos –fotografías y animaciones, principalmente– es fundamental para la construcción del relato. Estos recursos narrativos, que en esta etapa se renuevan, se emplean para personalizar la recuperación de la memoria. Por una parte, las fotografías, como huellas del pasado evocadoras de recuerdos, ocupan los huecos dejados por la propia memoria. En cierta medida, son registros de la existencia de los individuos en el mundo. Como dice Ana González de Recabarren en *La ciudad de los fotógrafos*: «No tener foto de la familia es como no formar parte de la humanidad». Además, el empleo que este film realiza de la fotografía sirve para contrastar cómo ha cambiado la ciudad desde la dictadura. Es una especie de ventana por la que mirar al pasado.¹¹⁴

¹¹¹ Alberdi, M.: *op. cit.*

¹¹² Bravi, C.: «La ciudad como espacio de construcción de la memoria en el film chileno *La ciudad de los fotógrafos*», *Revista Cine Documental* 5, 2012. En línea: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_03.html [consultado el 21/10/2016].

¹¹³ Donoso, C.: *op. cit.*, pp. 25-26.

¹¹⁴ Barroso, G.: *op. cit.*, 2015a.

Aquellos que miran esas fotografías reconocen en ellas las huellas del tiempo, a la vez que los conflictos pendientes para la reconciliación del país.¹¹⁵ Lo mismo sucede en *El hombre de la foto* (María José Martínez y Gonzalo Ramírez, 2006), en la que a partir de una fotografía de David Burnett sobre un preso político en el Estadio Nacional se trata de reconstruir la memoria individual de Daniel Alfredo Céspedes, protagonista de la instantánea.



Arriba, la fotografía como puerta para la exploración del pasado en los filmes *El hombre de la foto* y *La ciudad de los fotógrafos*. Abajo, la Biblioteca Nacional durante y tras la dictadura. Así se usa la fotografía en el documental *La ciudad de los fotógrafos* para contrastar pasado y presente.

Por otra parte, las animaciones llevan la realidad pretérita al plano más personal, pues no hay un dispositivo que medie para recuperar el pasado, sino que sale directamente de la mente del autor de la animación. Películas como *Trazos de memoria* (Víctor Hugo Cisternas, 2012) o *¡Viva Chile mierda!* (Adrián Goycoolea, 2014) acuden a elementos gráficos como las animaciones para reflexionar sobre el pasado y sobre la utilización de nuevos recursos para la exploración de la memoria. Los

¹¹⁵ Medalla, T.: “No tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad”. En torno a *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Moreno. En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Córdoba, 10-12 de mayo de 2012)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

recuerdos son representados a través de imágenes simbólicas, cuya fuerza ya no reside en su valor histórico, sino en su valor estético.¹¹⁶ En el film de Cisternas nos encontramos con imágenes animadas a través de movimientos de la cámara sobre planos fijos, mientras que en el de Goycoolea se produce una sustitución de imágenes emblemáticas por dibujos animados. Así se trata de personalizar unas imágenes que ya pertenecen al imaginario colectivo de la población chilena.¹¹⁷



Animaciones en los filmes *Trazos de memoria*, arriba, y *¡Viva Chile mierda!*, abajo.

A modo de conclusión hemos de indicar que el documental sobre la dictadura de la cuarta etapa cambió la forma de representar el pasado. Durante estos años encontramos una mayor presencia del director en los relatos, que muchas veces se coloca delante de la cámara. El giro performativo que tuvo lugar en este cine bien entrado el siglo XXI implicó una nueva manera de trabajar cinematográficamente la memoria. Los textos fílmicos analizados rebosan subjetividad y, en muchos casos, sirven para escenificar el trasvase de la memoria desde la generación de chilenos que vivió en primera persona la dictadura hacia sus hijos y sus nietos.

¹¹⁶ Bossay, C.: *op. cit.*, 2014c.

¹¹⁷ Barroso, G.: *op. cit.*, 2015a.

CAPÍTULO 5

IDEOLOGÍA Y CINE DOCUMENTAL EN CHILE. LA DICTADURA A TRAVÉS DEL DISCURSO Y DE LA DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRÁFICA ENTRE 1973 Y 2014

En Chile las estructuras heredadas de la dictadura han retrasado y ralentizado el juicio al régimen de Pinochet por parte de las instituciones democráticas. No ha sucedido así con el cine, que pronto sirvió de soporte para someter a la dictadura a un juicio público. Bajo la apariencia del formato documental, el cine sobre la dictadura de Pinochet posee una gran carga ideológica. Hemos basado el estudio de dicha ideología en varios análisis. En primer lugar, el tipo de imagen que las películas proyectan de la dictadura –negativa, positiva o neutral–, y que podemos observar a través de la elección y del enfoque del tema sobre el que gira el relato. En segundo lugar, el tratamiento filmico del tema tratado, condicionado por el uso de los diferentes recursos narrativos que se emplean para retratar la dictadura. Y en tercer lugar, el tipo de protagonista en el que se centra el relato, así como el rol histórico que se le asigna: héroe, antihéroe, víctima o neutral.

Partimos de la premisa de que las películas tienen la capacidad de reflejar elementos propios de una sociedad, lo que convierte al cine en «reflejo y transmisor de ideología».¹ Así pues, esta se hace visible a través del discurso fílmico y se corrobora mediante la distribución que tiene la película. De esta manera, se mide el impacto que en la población pueden tener los diferentes relatos cinematográficos y, por tanto, la ideología que esconden detrás. El posicionamiento ideológico de los documentales condiciona el tipo de distribución que estos pueden tener, más aun cuando en Chile la censura durante la dictadura, primero, y la autocensura, después, ha impedido una libre circulación de los mismos. Esto nos ha llevado a acudir a diferentes canales de distribución, tanto dentro como fuera del país –televisión, salas comerciales de cine, festivales nacionales e internacionales, instituciones culturales y educativas, e Internet, principalmente–, para entender cuál ha sido la influencia del cine como agente de la historia en la formación de un imaginario colectivo sobre la dictadura.

5.1. El cine de no ficción como reflejo de la lucha de clases en Chile: 1973-1979.

Con el golpe de Estado de 1973 dio comienzo un periodo de crisis en el ámbito cinematográfico chileno.² Por una parte, la censura impuesta por la dictadura de Pinochet provocó el exilio de la mayoría de sus cineastas. Y por otra parte, el propio régimen no aprovechó la estructura de Chile Films para crear productos propagandísticos, bien sea de ficción o documentales. Quedaba así el campo libre para que fueran realizadores extranjeros como Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, Roman Karmen, Armand Mattelart, José María Berzosa, Bruno Muel o Peter Scholl-Latour, entre

¹ Rueda, J. C. y Chicharro, M.: «La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico», *Ámbitos* 11-12, 2004, p. 428.

² Hurtado, M.: *La industria cinematográfica en Chile. Los límites de su democratización*. Santiago, Ceneqa, 1985.

otros, los que realizaran los primeros documentales dentro de Chile sobre la dictadura.³ De hecho, un tercio de las películas de no ficción realizadas en este periodo son de autoría extranjera.⁴ Algunos estudios estiman que la producción extranjera sobre la dictadura –nos referimos a reportajes y a documentales– ronda los doscientos títulos, siendo la mayoría producidos durante los diez primeros años del régimen.⁵ Estos cineastas foráneos se aprovecharon de la necesidad del régimen de hacer llegar fuera del país una imagen positiva de lo que sucedía en el país andino. Algunos como Heynowski y Scheumann se las apañaron para sortear la censura impuesta y rodar donde estaba prohibido, como los campos de concentración de Chacabuco y Pisagua. Otros esquivaron la censura al realizar el montaje fuera de Chile, pues trabajaban para televisiones extranjeras, lo que les permitió en su mayoría armar un discurso crítico con la dictadura.

De las cuarenta películas analizadas de esta primera etapa, treinta y una muestran una clara imagen negativa del régimen, siete mantienen un carácter neutral y solo dos podríamos considerarlas como películas propagandísticas (*fig. 15*). Esto evidencia que el cine, al modo en que lo entendía Marc Ferro, sirve como contradiscurso al relato oficial de los hechos.⁶ La tendencia marcada en este primer periodo se mantendrá a lo

³ La lista de cineastas extranjeros que documentaron la dictadura de Pinochet es bastante más extensa. Sin embargo, las noticias que tenemos de muchos de sus trabajos únicamente nos han llegado gracias a las investigaciones de Jacqueline Mouesca. Entre estas cintas, cuyo seguimiento es realmente dificultoso por la falta de información sobre su conservación o localización, se encuentran las siguientes: *Retazos de Santiago* y *Mensaje desde Chile* de Stanley Forman y Martin Smith, *La huida y la opresión* y *Chile, dos años después* de P. Tórbjómsson y O. Andersson, *En ambos lados de la barricada*, *Retrato del presidente Allende* y *Tragedia de Chile* de Franciszek Burdzy, y *Estar en esta tierra* de Edouard Rasdorkij. Mouesca, J.: *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid, Ediciones del Litoral, 1988b.

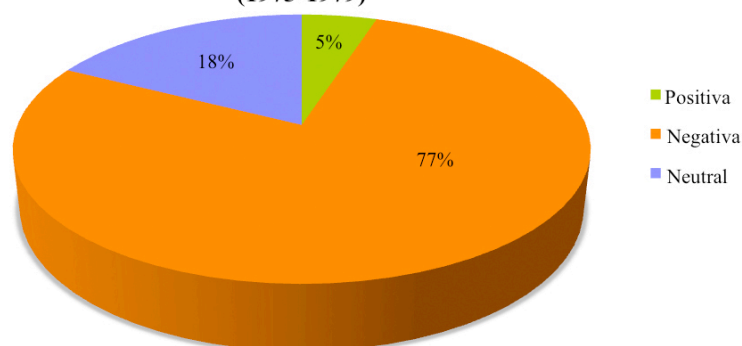
⁴ La llegada al poder de Pinochet también impactó en el resto de América Latina. Entre los que se preocuparon por lo que sucedía en el país andino se encuentran cineastas cubanos, mexicanos, peruanos, venezolanos, panameños, etcétera. Lo que sabemos de los documentales realizados por estos, como *Viva Chile mierda* del panameño Pedro Rivera, se debe a investigaciones previas que, no obstante, apenas los citan. Verdejo, J.; Pick, Z. y Ancelovici, G.: «Chili». En Hennebelle, G. y Gumucio-Dragon, A. (eds.): *Les cinémas de l'Amérique latine*. Paris, L'Herminier, 1981, pp. 191-221.

⁵ Cfr. Campos, M.: «Construcciones visuales y memorias de la dictadura de Pinochet a través de películas y reportajes extranjeros (1973-2013)», *Amnis* 14, 2015. En línea: <http://amnis.revues.org/2645> [consultado el 26/11/2016].

⁶ Ferro, M.: *Cine e Historia*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.

largo del tiempo, sin variaciones significativas entre las diferentes fases. Esto provoca la primera sombra sobre nuestro estudio. Y es que en el estudio del régimen de Pinochet a través del cine de no ficción encontramos una ideología dominante, que se traduce en una visión sesgada sobre lo ocurrido durante la dictadura. Aun así, nos ayuda a entender cómo vivió una parte de la sociedad chilena –aquella que se encontraba silenciada por los medios y las instituciones oficiales– entre 1973 y 1990.

Imagen de la dictadura de Pinochet proyectada en el cine documental (1973-1979)



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 15

Este discurso cinematográfico dominante es emitido, en gran parte, por cineastas chilenos que eran víctimas de la dictadura y que obviamente mostraban en su trabajo el rechazo al régimen. Entre ellos se encontraban algunos como Pedro Chaskel y Patricio Guzmán que, además, tenían un fuerte compromiso social, lo cual venían demostrando desde años atrás con películas como *Testimonio* y *Venceremos* (Pedro Chaskel, 1969 y 1970), y *Primer año* (Patricio Guzmán, 1972). Ciertamente, la situación que durante la dictadura vivieron muchos trabajadores del mundo cinematográfico –realizadores, directores de fotografía, montadores, camarógrafos, etcétera– era exactamente la misma que padecía el resto de chilenos perseguidos por el gobierno militar. Ejemplo de ello son los cineastas que tuvieron que partir al exilio, como Miguel Littín o los ya citados Chaskel y Guzmán,⁷

⁷ La lista de directores de cine que en diferentes periodos de la dictadura estuvieron exiliados es muy extensa. Aparte de Littín, Chaskel y Guzmán, encontramos otros como Gastón Ancelovici, Alejandra Carmona, Carmen Castillo, Sergio Castilla, Patricio Castilla, Juan Downey, Jorge

quien también estuvo preso en el Estadio Nacional, o el operador de cámara Jorge Müller, detenido desaparecido en 1974. Se produce así un proceso de identificación entre los documentalistas que denunciaban las violaciones de Derechos Humanos y las víctimas que aparecían en sus películas, ya que lo que le ocurría al pueblo chileno, también les pasaba a ellos mismos.

Evidentemente, el ambiente de opresión que se vivía durante la dictadura impidió que estas películas se exhibieran en Chile, por lo que el impacto que tuvieron hay que buscarlo en el extranjero.⁸ Los documentalistas chilenos encontraron en sus países de acogida los espacios donde dar a conocer sus productos cinematográficos. Esto explica que gran parte de las obras realizadas durante esta primera etapa se encuentre dispersa por el mundo. De hecho, la Cineteca Nacional de Chile ha realizado una ardua labor de identificación, localización, clasificación y recuperación del acervo audiovisual chileno que se halla en el exterior.⁹ Entre este patrimonio cinematográfico no solo se encuentran cintas filmadas durante la dictadura, sino también negativos y copias de películas anteriores a 1973 que lograron salir del país a través de la Embajada de Suecia, salvándose así del allanamiento y de la destrucción de los estudios de Chile Films tras el golpe.¹⁰

Sin duda, el documental que más impacto ha tenido a nivel internacional sobre la dictadura es la trilogía de *La batalla de Chile*

Fajardo, Patricio Henríquez, Douglas Hübner, Orlando Lübbert, María Luisa Mallet, Emilio Pacull, Andrés Racz, Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, Claudio Sapiáin, Angelina Vázquez, etcétera. Alcázar, J. del: *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013.

⁸ No solo el cine documental se vio afectado por la implantación de un régimen autoritario, también el cine de ficción. Es muy revelador que entre 1975 y 1978 no se estrenara ningún largometraje nacional. Hurtado, M.: *op. cit.*

⁹ Entre las cinetecas y los archivos investigados se encuentran los siguientes: Archivo de la Cinemateca de Cuba, Laboratorio del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, Cineteca Nacional de México, Filmoteca de la Universidad Autónoma de México, Archivos del Estudio Churubusco-Azteca, Cinémathèque Québécoise de Montreal, Library and Archives of Canada de Ottawa, Mediateca del National Film Board of Canada, Filmoteca Española, Cineteca de Cataluña, Institut National de l'Audiovisuel, Museo del Cine de Berlín y Archivos de los Amigos de la Cineteca de Alemania, entre otros. Villarroel, M.; Meza, M. E.; Aliaga, I. *et al.*: *Imágenes de Chile en el mundo. Catastro del acervo audiovisual chileno en el exterior*. Santiago, Cineteca Nacional de Chile, 2008.

¹⁰ Villarroel, M. y Mardones, I.: *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2012.

(Patricio Guzmán, 1975-1979). De hecho su fama «no suele ser frecuente en el género documental».¹¹ La primera parte, *La insurrección de la burguesía*, fue estrenada en Festival de Cine de La Habana en 1975.¹² Desde entonces, y de manera paulatina, la distribución del film ha llegado a decenas de países a través de las salas de cine, de la televisión y de los festivales, como los de Cannes, Grenoble, Leipzig o Bruselas, entre otros muchos.¹³ En España, por ejemplo, las tres partes se estrenaron entre 1977 y 1980.¹⁴ Sin embargo, la cinta no llegó oficialmente a Chile hasta 1996, seis años después del fin de la dictadura y en condiciones muy precarias,¹⁵ lo que evidencia las dificultades que tenía este tipo de discurso para llegar a la población chilena. Únicamente, las copias que se hicieron clandestinamente en VHS de la película permitieron su reproducción en plena dictadura, aunque siempre en circuitos privados.¹⁶

Al tratar el tema del cine chileno en el exilio es imprescindible dedicarle una especial atención a Pedro Chaskel, director y montajista. Tras pasar por Buenos Aires, donde contactó con Patricio Guzmán, y por Lima, para reencontrarse con su familia, viajó a Cuba para editar *La batalla de Chile*. La evolución de la obra de Chaskel a lo largo de los años que vivió desterrado encaja perfectamente dentro de las teorías de Zuzana Pick sobre las etapas por las que pasa el cine chileno en el exilio.¹⁷ La primera etapa, que correspondería con el montaje de *La batalla de Chile*, se centra en los

¹¹ Mouesca, J.: *op. cit.*, 1988b, p. 84.

¹² Arnal, A.: «El cine como fuente para la historia: *La batalla de Chile*», *Boletín Americanista* 66, 2013, pp. 61-80.

¹³ Para más información sobre el film, conviene navegar por la web oficial del director: <https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/la-batalla-de-chile-i-ii-iii> [consultado el 22/09/2016].

¹⁴ Ortega, M. L.: «*La batalla de Chile* (Chile, 1975-1978)». En Elena, A. y Díaz, M. (eds.): *Tierra en trance. El cine latinoamericano en cien películas*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 287-291.

¹⁵ Peris, J.: «El archivo y el tiempo de la subjetividad. *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 20-21, 2002-2003, pp. 65-81.

¹⁶ Liñero, G.: *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago, Ocho Libros, 2008.

¹⁷ Pick, Z.: «Chilean Documentary: Continuity and Disjunction». En Burton, J. (ed.): *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh (PA), University of Pittsburgh Press, 1990, pp. 109-130.

hechos previos al golpe de Estado y contiene una clara denuncia contra este. La segunda etapa, de la cual su film *Los ojos como mi papá* (1979) es un claro ejemplo, está más enfocada a relatar las vivencias y las experiencias del propio exilio. Y la tercera etapa, a la que pertenecería el documental *Apuntes nicaragüenses* (Angelina Vázquez, 1982), en la que Chaskel participó como editor, gira en torno a la mediación cultural, por la cual «realizadores chilenos se interesaron por temas latinoamericanos y documentaron ciertos procesos para ofrecerlos a los espectadores del llamado Primer Mundo».¹⁸

Aunque con una menor repercusión a escala mundial que la obra de Guzmán, otras películas realizadas por chilenos en el exilio, como *Los puños frente al cañón* (Orlando Lübbert, 1975), *La canción no muere, generales* (Claudio Sapiaín, 1975), *Dentro de cada sombra crece un vuelo* (Douglas Hübner, 1976), *Recado de Chile* (Carlos Flores y José Román, 1978) y *Permiso de residencia* (Antonio Skármeta, 1979), también encontraron en los festivales internacionales –Berlín, Rotterdam, Moscú, Leipzig, Lille, Oberhausen, etcétera– la mejor plataforma para su difusión. Cabe destacar la recepción que tuvieron tanto en la RFA como en la RDA los documentales sobre la situación que vivía Chile. En este sentido, es de suma importancia el circuito triangular formado por el Festival de Oberhausen, que en 1974 organizó la muestra Solidaridad con Chile como reacción al golpe; el Festival de Leipzig, en el que la presencia de filmes sobre la situación en Chile fue constante desde 1973, cuando «muchos aún estaban en estado de shock»,¹⁹ hasta 1981; y el Cine Arsenal, donde los Amigos de la Cinemateca Alemana de Berlín exhibían muchas de las películas que les enviaban los exiliados chilenos. Así, el cine sirvió de puente para sortear las barreras políticas que estaban levantadas en

¹⁸ Chignoli, A. y Donoso, C.: *(Des)montando fábulas: el documental político de Pedro Chaskel*. Santiago, Uqbar Editores, 2013, p. 39.

¹⁹ Schenk, R. (ed.): *Bilder einer gespaltenen Welt. 50 Jahre Dokumentar- und Animationsfilmfestival Leipzig*. Berlin, Leipziger Dok-Filmwochen GmbH/Bertz + Fischer Verlag Berlin, 2007, p. 66.

Alemania en ese momento,²⁰ de manera que las películas chilenas pudieron distribuirse a ambos lados del Telón de Acero (*tab. 1*).²¹

Estrenos de documentales sobre la dictadura en festivales alemanes (1973-1979)		
Título	Edición	Festival
<i>Acerca de los hechos en Chile</i>	1974	Oberhausen
<i>Cartas desde Chile</i>	1978	Leipzig
<i>Chile, dos años después</i>	1975	Leipzig
<i>Compañero Víctor Jara</i>	1974	Leipzig
<i>Compatriotas</i>	1974	Oberhausen
<i>Contra la razón y por la fuerza</i>	1974	Oberhausen/ Leipzig
<i>Dentro de cada sombra crece su vuelo</i>	1976	Leipzig
<i>El largo brazo de la DINA</i>	1977	Leipzig
<i>El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá</i>	1973	Leipzig
<i>En el exilio</i>	1977	Leipzig
<i>La batalla de Chile I</i>	1975	Berlín
<i>La batalla de Chile II</i>	1976/79	Leipzig/Berlín
<i>La guerra de los momios</i>	1974	Oberhausen
<i>La piedra crece donde cae la gota</i>	1977	Leipzig
<i>Líos con la plata</i>	1975	Leipzig
<i>Los puños frente al cañón</i>	1975	Berlín
<i>Niños en el exilio</i>	1976	Leipzig
<i>Nombre de guerra: Miguel Enríquez</i>	1975	Oberhausen
<i>Permiso de residencia</i>	1979	Leipzig
<i>Recado de Chile</i>	1979	Oberhausen
<i>Reportaje inconcluso</i>	1979	Leipzig
<i>Santiago, ciudad violada</i>	1973/74	Leipzig/Oberhausen
<i>Septiembre chileno</i>	1974	Oberhausen
<i>Yo he sido, yo soy, yo seré</i>	1974	Oberhausen/ Leipzig

Fuente: Villarroel, M. y Mardones, I.: *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*.

Tab. 1

²⁰ El Festival de Oberhausen tenía lugar en la RFA, mientras que el de Leipzig se celebraba en la RDA.

²¹ Villarroel, M. y Mardones, I.: *op. cit.*, 2012.

En estos festivales también participaron películas realizadas por cineastas que no eran chilenos, pero que habían mostrado especial interés en lo que pasaba en Chile tras el golpe de Estado. Este fue el caso de Heynowski y Scheumann, quienes llevaron al Festival de Oberhausen de 1974 su trilogía *Compatriotas*, *La guerra de los momios* y *Yo he sido, yo soy, yo seré*.²² En esta edición también estuvieron presentes, entre otras cintas, *Santiago, ciudad violada* (Jan Sandquist, 1973), *Septiembre chileno* (Bruno Muel, Théo Robichet y Valérie Mayoux, 1973) o *Contra la razón y por la fuerza* (Carlos Ortiz, 1974), film que «recoge lo que debe ser, seguramente, la primera entrevista filmada a Pinochet».²³ Todas ellas se exhibieron en el marco de la muestra Solidaridad con Chile. En cuanto al Festival de Leipzig, durante más de un lustro también acogió documentales sobre la dictadura realizados por cineastas no chilenos: *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá* (Santiago Álvarez, 1973), *Compañero Víctor Jara* (Stanley Forman y Martin Smith, 1974), *Líos con la plata* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1975), *En el exilio* (Yoash Tatari, 1977), *Cartas desde Chile* (Marcos Galo, 1978) y *Reportaje inconcluso* (Samariy Zelikin, 1979), entre otros muchos.

Según Mónica Villarroel, los Amigos de la Cinemateca Alemana de Berlín es una de las instituciones que posee más archivos cinematográficos chilenos. Esto se debe a que fue uno de los primeros puntos de contacto de los exiliados. Su objetivo no solo era difundir todo este material, a través del Cine Arsenal, sino también salvaguardarlo. En palabras de su director, Ulrich Gregor: «Creíamos que era necesario preservar, pero queríamos exhibir porque lo más importante era educar».²⁴ Así pues, la distribución que se hizo de las películas documentales sobre la dictadura de Pinochet

²² Menor incidencia tuvo la cinta *Chile 73 o la historia que se repite* de Miguel Herberg (1974), quien reclamaba la autoría de algunas imágenes que aparecen en *Yo he sido, yo soy, yo seré*. De hecho, el film del español es denostado en Chile, donde sostienen que Herberg solo participó como traductor en los campos de Chacabuco y Pisagua en 1974. Ante el rechazo de las instituciones chilenas y el escaso interés que su obra despertaba en el público, Herberg trató de quemar y enterrar su trabajo en el Cementerio del Arte y de la Cultura de Morille, Salamanca. Hernando, S.: «Parte de la historia documental de Chile, para los gusanos», *El País*, 23/03/2012. En línea: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/23/actualidad/1332534364_773531.html [consultado el 16/09/2016].

²³ Mouesca, J.: *op. cit.*, 1988b, p. 182.

²⁴ Villarroel, M. y Mardones, I.: *op. cit.*, 2012, p. 48.

tenían un fin didáctico, que no era otro que mostrar y concienciar al mundo de las atrocidades que se estaban cometiendo en Chile. Pero los cines alemanes no fueron los únicos en los que se proyectaron películas documentales de esta primera etapa. Por ejemplo, *La espiral* (Armand Mattelart, Valérie Mayoux y Jacqueline Meppiel, 1975) se exhibió en Francia, Bélgica y Suiza, teniendo un impacto importante a tenor de los numerosos artículos de prensa que aparecieron tras su estreno.²⁵ De la misma manera, y como no podía ser de otra forma, *El corazón de Corvalán* (Roman Karmen, 1977) se estrenó en Moscú.

Aparte de los festivales de cine y las salas de cine, la televisión también fue un medio de difusión bastante utilizado –llegaba a más gente– por los documentalistas para mostrar al mundo la situación política que vivía Chile tras el golpe. Entre otras cosas, esto se debió a que muchos de los cineastas extranjeros que rodaron entre 1973 y 1979 en suelo chileno lo hacían para una cadena de televisión foránea. Estos son los casos de Miguel de la Quadra Salcedo (*Toque de queda*, 1973),²⁶ Peter Scholl-Latour (*Todo el poder a los soldados*, 1974), José María Berzosa (*Chile, impresiones*, 1977), André Gazut (*Chile: orden, trabajo y obediencia*, 1977) y Edward Goldwyn (*Los sueños prohibidos de Chile*, 1977), que realizaron sus trabajos para las televisiones española, federal alemana, francesa, suiza y británica, respectivamente.

Sin embargo, ninguna de estas películas llegó a Chile. El mensaje que transmitían, a pesar de que muchas de ellas fueron filmadas con el permiso de la Junta Militar, impidió su exhibición por razones obvias de censura. Las entrevistas a las máximas autoridades de la dictadura que lograron cineastas como Berzosa o la pareja formada por Heynowski y Scheumann fueron utilizadas para evidenciar las mentiras del régimen, pues eran montadas junto a declaraciones de las víctimas, lo que echaba por tierra cualquier tipo de intención propagandística. Es más, las películas

²⁵ Armand Mattelart recuerda los textos de Robert Grelier en la *Revue du Cinéma*, de Jean-Luc Douin en *Télérama*, de Ignacio Ramonet en *Le Monde Diplomatique* o de Dominique Lecourt en *Le Monde*, entre otros. Mattelart, A. y Bigo, D.: «“La espiral”. Entrevista», *Cultures & Conflits* 74, 2009. En línea: <http://conflits.revues.org/17395> [consultado el 15/09/2016].

²⁶ Sin embargo, la cinta fue censurada en España y no se emitió en Televisión Española hasta 1987, coincidiendo con el aniversario del golpe. Alcàzar, J. del: *op. cit.*, 2013.

realizadas por estos cineastas son claros ejemplos de cómo el cine documental funciona como contradiscurso de la dictadura, ya que al contraponer declaraciones antagónicas se acaba anulando y deslegitimando el mensaje oficial.²⁷

Las entrevistas a Pinochet y a otros miembros de la Junta Militar no fueron el único método empleado para hacer girar el discurso del régimen contra sí mismo. Algunos actos, como la apertura de puertas del Estadio Nacional a los medios internacionales, también se volvieron en contra de la dictadura. En este caso, el objetivo era mostrar al mundo que se estaban tratando correctamente a los presos que se encontraban en el estadio. Así se combatía la mala prensa que el régimen de Pinochet tenía en el exterior, lo cual las autoridades chilenas achacaban a una campaña propagandística por parte de los comunistas. Sin embargo, lo que se supone que iba a ser un lavado de imagen se convirtió en el primer registro de cómo actuaba la dictadura contra los disidentes. La edición de estas imágenes en filmes como *Toque de queda*, *Septiembre chileno* o *Yo he sido, yo soy, yo seré* acabó desmontando el acto pretendidamente propagandístico.²⁸

Queda clara, pues, la tendencia ideológica marcada por el cine documental sobre la dictadura en esta primera etapa. El retrato de Chile que se hace en la mayoría de filmes es el de un país dividido, fuertemente enfrentado, en el que se contraponen dos ideologías: el marxismo y el nacionalismo. Por una parte, se refleja la lucha de clases que marcaba el clima hostil que se vivía en Chile en 1973. Películas como *La guerra de los momios* y *La batalla de Chile I. La insurrección de la burguesía* explican la deriva golpista de la burguesía chilena, la cual utilizó la fuerza del Ejército para imponerse dentro de este choque de clases sociales. De hecho, el propio Patricio Guzmán se percató de que no estaba filmando la revolución, sino la contrarrevolución.²⁹ Mientras que, por otra parte, se

²⁷ Barroso, G.: Franco-Pinochet, la imagen filmica de dos golpistas a través del cine documental. En *Congreso Internacional Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España, 1936-1939 (Madrid, 26-28 de octubre de 2015)*. Madrid, Universidad Carlos III, 2015b.

²⁸ Barroso, G.: Escenarios históricos y lugares de memoria en el cine documental sobre la dictadura de Pinochet. En *V Congreso Internacional de Historia y Cine (Madrid, 5-7 de septiembre de 2016)*. Madrid, Universidad Carlos III, 2016b.

²⁹ Mouesca, J.: *op. cit.*, 1988b.

construye una imagen del país asociada a los valores que representan los militares o la burguesía. Por ejemplo, los documentales *Yo he sido, yo soy, yo seré*, *La espiral* y *Chile, impresiones*, entre otros, hacen alusión de manera crítica al modo en que los golpistas usan ideas como *libertad*, *patria* e incluso *democracia* para justificar su acción el 11 de septiembre de 1973. Es decir, estas películas utilizan el sentimiento nacional de la élite chilena de forma irónica para tomar una clara postura de rechazo respecto al golpe de Estado y al régimen que surgió en consecuencia.



Imágenes de *La batalla de Chile* en las que se observa la ruptura social de Chile: arriba, el sector más reaccionario; abajo, la clase trabajadora, representada como una masa.

Esta confrontación entre marxismo y nacionalismo que dominó la escena política de los años setenta en Chile se plasma perfectamente en el film *Chile: orden, trabajo y obediencia*, en el que se muestra la ideología del gobierno de Pinochet. Este se sustenta sobre los pilares del anticomunismo y del autoritarismo, como afirma Jaime Guzmán, principal ideólogo del régimen, en la entrevista que aparece en el documental. Por un lado, la negación de la lucha de clases y la exaltación del discurso

nacionalista se imponen como presupuestos innegociables. Y, por otro lado, el término *democracia autoritaria* sirve para definir el gobierno de Pinochet, en el que se combinan «una participación social efectiva y [...] una autoridad fuerte con poder para conducir al país a través de la justicia y la ley», en palabras de Guzmán.

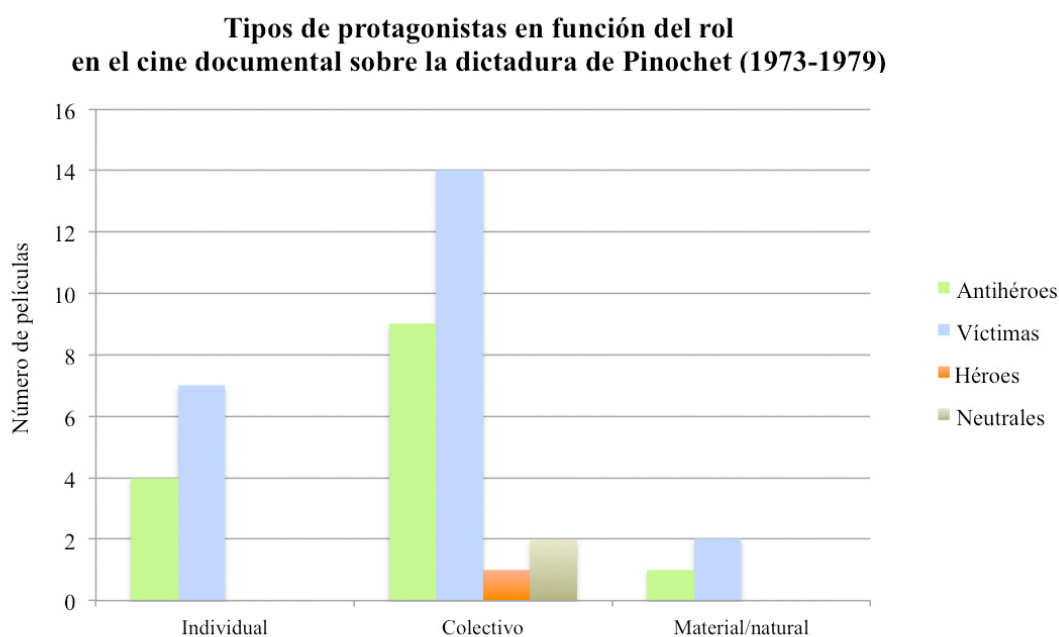
Las bases ideológicas de la dictadura también aparecen en, al menos, otras dos películas. La primera es *La guerra de los momios*, en la se refleja el anticomunismo del régimen a través de la prohibición expresa de la Junta Militar para utilizar los términos *obrero* o *compañero* en referencia a los trabajadores. De esta manera, al evitar cualquier tipo de recuerdo sobre el pasado de la Unidad Popular, daba inicio la política de desmemoria que se aplicó durante toda la dictadura. Y la segunda es la cuarta parte del film *Chile, impresiones*, con el título de *El señor Presidente*. En ella se incluye una extensa entrevista a Pinochet, en la que explica el concepto de *democracia autoritaria*, con el que trata de justificar su poder.³⁰

Cuando decimos que el cine documental sobre la dictadura en esta primera etapa es un reflejo de la lucha de clases en Chile nos referimos a que muchas de estas películas se preocupan por cómo el golpe de Estado afectó a las aspiraciones del proletariado chileno, que pasó de un estado de empoderamiento a una situación de persecución. De hecho, este colectivo aparece como protagonista en películas como *Los puños frente al cañón*, que compara los golpes de Estado de 1924 y 1973, y su incidencia en el movimiento obrero chileno; o la segunda parte de *La batalla de Chile*, con el título de *El golpe de Estado (1975)*, en la que se describen los diferentes mecanismos de defensa del proletariado, como los cordones industriales, ante el ambiente golpista que se respiraba en Chile en 1973. En ellas se muestra a la clase trabajadora como una de las principales víctimas de la dictadura.

Teniendo en cuenta que casi tres cuartas partes de las películas documentales de este periodo tienen protagonistas colectivos –burgueses, militares, obreros, exiliados, torturados, presos políticos, familiares de detenidos desaparecidos–, en una gran mayoría –catorce filmes para ser

³⁰ Barroso, G.: *op. cit.*, 2015b.

exactos— estos aparecen como víctimas de la dictadura (*fig. 16*). Es decir, en esta primera etapa predominan los documentales en los que hay una pretensión por mostrar el conflicto chileno, cuya raíz se encontraba en la lucha de clases, a partir del papel de los vencidos. No obstante, también hay víctimas individuales: Salvador Allende, Víctor Jara, Miguel Enríquez, José Tohá, Orlando Letelier y Luis Corvalán toman el protagonismo en esta primera etapa del cine documental sobre la dictadura. Son personajes históricos que, tras su muerte —todos, excepto Corvalán, fallecieron antes del rodaje de las películas—, se convirtieron en iconos de las víctimas del régimen. El papel que tenían en el mundo de la política y la imagen que sobre ellos se proyecta en estos filmes implican una clara ideologización de dichos documentales. Eran representantes de la clase trabajadora y el cine los entroniza como los primeros mártires de la democracia y de la lucha obrera. Esto se ve claramente en tres documentales: *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá*, *Compatriotas* y *El corazón de Corvalán*.



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 16

En la primera cinta, Santiago Álvarez utiliza la figura de Víctor Jara para, a través de su simbolismo y de sus canciones, fusionar «la historia de

Chile, las proezas heroicas de las personas involucradas en la proclamación mundial del sueño marxista y la crítica de aquellos que se oponen a él».³¹ En la segunda película, Heynowski y Scheumann enfatizan las últimas palabras de Salvador Allende, en las que se hace referencia a los trabajadores chilenos, para tratar el ataque de «aviones y tanques fascistas» contra La Moneda, el presidente socialista y, en definitiva, el pueblo de Chile al que este representaba. Por último, en el tercer film, Roman Karmen ensalza a Luis Corvalán, secretario general del Partido Comunista de Chile, a quien se pone como ejemplo de supervivencia de los horrores de la dictadura y modelo en la defensa de los ideales marxistas: fue ganador del Premio Lenin de la Paz estando preso en Ritoque en 1974.

Pero el protagonismo no solo se encuentra en colectivos e individuos. También hay películas que retratan la dictadura a través de objetos o edificios, cuyo simbolismo prevalece sobre la personificación de los hechos. Son los casos del registro realizado por Juan Ángel Torti de los días 11, 13 y 14 de septiembre de 1973, y del film *Líos con la plata*. Ambas cintas tienen una duración muy breve –catorce y cinco minutos respectivamente–, pero son extraordinariamente significativas por la manera en que muestran la represión del régimen. En la primera, la cámara disecciona la fachada del Palacio de La Moneda tras el bombardeo. Se pueden observar todos los detalles de la violencia ejercida por los militares: ventanas y balcones destrozados, huellas de metralla en el exterior del edificio, etcétera. Así pues, las heridas de La Moneda, símbolo de la soberanía popular, acaban siendo una metáfora de los ataques que sufrirá el pueblo chileno. En la segunda, Heynowski y Scheumann se centran en la prohibición por parte de la Junta Militar de los billetes de 500 escudos, símbolo del gobierno de Allende. En ellos se realizaba un homenaje a la nacionalización del cobre, del salitre y del hierro de 1971, que iba acompañado de las imágenes de un obrero y de las minas de Chuquicamata. El pretexto de la Junta Militar era que existían muchos billetes con mensajes críticos con el nuevo régimen como «Allende vive» o

³¹ Larraín, C.: «11 de septiembre de 1973: trauma, testimonio y liberación a través del cine documental», *Comunicación y Medios* 20, 2009. En línea: <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewArticle/15013> [consultado el 18/09/2016].

«Basta de fusilamientos. Queremos vivir en paz». En definitiva, pues, se trataba de censurar la crítica y, al mismo tiempo, borrar cualquier huella del pasado socialista chileno.

Lo comentado hasta aquí hace referencia a los documentales que son críticos con la dictadura de Pinochet. Al inicio de este apartado, apuntamos que había siete películas de no ficción que mostraban de manera neutral los sucesos que se desarrollaban en Chile. Esto se debe principalmente a que son registros audiovisuales en los que la escasa edición de las imágenes – algunas como las de Torti no tienen ni audio– permite su inserción en otras películas independientemente de su postura acerca del régimen. En otros casos, como los de *Toque de queda*, *Todo el poder a los soldados* y *Chile: orden, trabajo y obediencia*, la indeterminación que hemos apreciado se explica respectivamente por la ausencia de incidentes que retraten en toda su dimensión la naturaleza represora de la dictadura, por la constante presencia de militares en la grabación haciendo efectiva la censura en la recuperación de testimonios de los hechos, sobre todo, si estos son presos políticos como los de la Base Naval de Talcahuano, y por el nulo juicio que se realiza, por ejemplo, de la ideología antidemocrática del gobierno de Pinochet.

Llama la atención que de las cuarenta películas que hemos analizado en esta etapa, solo dos podríamos considerar propagandísticas: *Visita presidencial* (Hernán Garrido, 1975) y *Chile y su verdad* (Aliro Rojas, 1977). La película de Garrido registra la visita de Augusto Pinochet a la Universidad Técnica del Estado (UTE) con motivo de la inauguración del centro de computación y utiliza este pretexto para ensalzar al régimen. Mientras que la de Rojas es una revisión oficial del golpe de Estado. En ella se culpabiliza a la resistencia armada marxista, de la que solo se aporta como prueba una foto aislada, de la violencia generada el 11 de septiembre de 1973.

El posicionamiento ideológico del film *Visita presidencial* es bastante evidente desde el inicio. En un momento de la película se compara el golpe de Estado –aquí se califica como «Primavera de 1973»– con la independencia lograda en 1810. Además, se señala que, gracias al cambio logrado por los militares, se produjo un renacimiento de las actividades

académicas en la Universidad, que hasta entonces habían estado dominadas por, como dice el narrador, «la violencia y el odio». Es significativo que el documental se desarrolle en la UTE, que dos años antes había sido uno de los espacios más afectados por el golpe. Además, así se transmite un mensaje de ruptura con el pasado con varias lecturas. Por una parte, la dictadura se interesa por la investigación universitaria, para dirigirla hacia el desarrollo del país. Esto es, se intenta dar una imagen de progreso y tranquilidad en la Universidad en contraposición con el clima hostil durante el gobierno de Allende. Y, por otra parte, al estar la cinta realizada por el Departamento de Cine de la UTE, se trata de demostrar que la relación entre el cine y el ámbito universitario sigue vigente –durante la etapa de la Unidad Popular este vínculo era muy estrecho–, pero con otros actores y otros significados.



Arriba, dos fotogramas de *Visita presidencial*: Pinochet inaugurando las instalaciones de la UTE.
Abajo, otros dos de *Chile y su verdad*: la defensa y las ruinas de La Moneda.

En cuanto a *Chile y su verdad*, fue montada en 1974, pero no se pudo emitir en televisión hasta 1977. Producida por Emelco, la cinta no llegó al público hasta que Chile Films eliminó varias escenas para que el documental fuera aprobado por DINACOS (Dirección Nacional de Comunicación Social).³² Sin embargo, el guionista de la película,

³² Vega, A.: *Re-visión del cine chileno*. Santiago, Aconcagua-CENECA, 1979.

Hermógenes Pérez de Arce, afirma en una reciente entrevista que tras una primera exhibición, el film sufrió cortes debido a su extensión –superior a las dos horas–, no por razones de censura. Desde entonces la película fue emitida en TVN (Televisión Nacional de Chile) todos los 11 de septiembre. De esta manera, se trataba de imponer una única lectura sobre lo ocurrido durante el golpe de Estado y, al mismo tiempo, contestar la visión que se tenía sobre dicho acontecimiento en el exterior.³³

Chile y su verdad es, quizás, el principal documental propagandístico del régimen de Pinochet, pues no solo contenía un claro mensaje oficial sobre los hechos desencadenantes de la dictadura, sino que, además, contó con todas las infraestructuras necesarias para su difusión. Otros casos como la cinta de Hernán Garrido o las piezas audiovisuales *El sonido de la historia* y *Un hombre, una historia*, realizadas por Mónica Wehrhahn, camarógrafa personal del dictador Pinochet entre 1973 y 1980, han permanecido bastante ocultas. Pérez de Arce trata de explicar en la entrevista la escasez de películas propagandísticas con una inconsistente proclama derechista: «El mundo audiovisual y periodístico está dominado por la izquierda».³⁴ Sin embargo, esta realidad debe ser entendida por otros tres motivos.

El primer motivo es el destrozamiento que sufrió la estructura cinematográfica tras el golpe.³⁵ El segundo es «la consolidación de la televisión como el medio visual hegemónico»,³⁶ cuyo fin sería sostener el modelo neoliberal basado en el consumo, para cuyo desarrollo es necesaria «una intensa actividad publicitaria».³⁷ De estos dos se extrae un tercer motivo: la escasa cultura audiovisual de la derecha chilena, poco implicada tradicionalmente en el mundo del cine. Esto se explica al revisar la filmografía chilena que se hacía desde los años sesenta. Y es que los

³³ Colectivo Miope: Entrevista a Hermógenes Pérez de Arce, guionista de “Chile...y su verdad”. Recurso electrónico, 2016. En línea: <http://www.cinechile.cl/entrevista-157> [consultado el 19/09/2016].

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Hurtado, M.: *op. cit.*

³⁶ Trejo, R.: *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago, Arcis, 2009, p. 80.

³⁷ Hurtado, M.: *op. cit.*, p. 17.

cineastas chilenos abanderaron lo que se conoce como *tercer cine*, con el que se define la actividad cinematográfica en los países no alineados durante la Guerra Fría, pero de una fuerte naturaleza reivindicativa.³⁸

En definitiva, podemos afirmar que durante este periodo el cine documental sobre la dictadura refleja la bipolarización social, política y económica que sufría Chile en los años setenta. El cine capta la lucha de clases y el triunfo de la contrarrevolución burguesa gracias al golpe de Estado de 1973 y a la consecuente instauración de un régimen dictatorial. Esta situación provoca que la filmografía documental, por lo general, encierre mensajes críticos contra el orden imperante y, por tanto, su difusión se realice fuera de las fronteras del país.

5.2. Cuando filmar significa denunciar: 1980-1989.

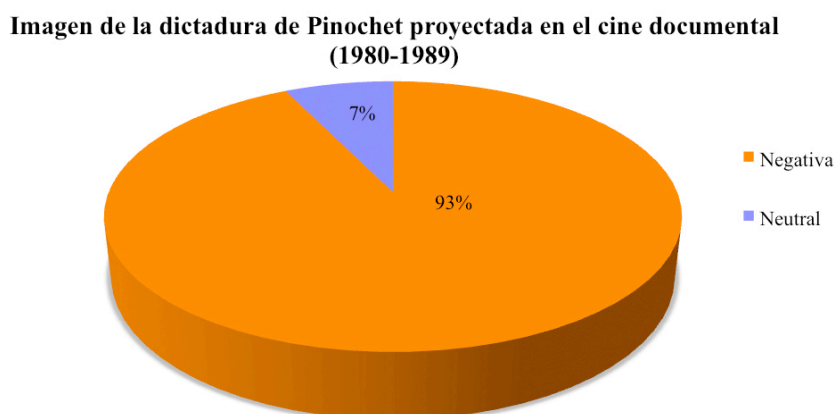
La imagen filmica siempre posee una carga ideológica detrás, en tanto en cuanto contribuye a la creación de mentalidades. Esto es posible por el enorme poder que tiene el cine para aparentar mostrar fielmente la realidad, que, sin embargo, al ser fragmentada, es susceptible de servir ideológicamente a un fin político determinado. En cierta medida, se podría decir, entonces, que son las imágenes cinematográficas en sí mismas las que constituyen la propia ideología de las películas.³⁹ En este sentido, los documentales sobre la dictadura de Pinochet que se filmaron en los años ochenta tienen una enorme carga política. El cineasta no solo capta lo que pasa en Chile, sino que toma partido: denuncia con sus imágenes lo que a su parecer es una situación injusta y represiva.

De las ochenta y tres películas analizadas de este periodo, el 93% tiene una marcada postura crítica con la dictadura. El otro 7% corresponde a filmes que, por su naturaleza de registro audiovisual, no tienen un claro

³⁸ Bossay, C.: «Acreditación teórica del tercer cine en Chile», *Filmhistoria* 23(2), 2013a. En línea: <http://www.pcb.ub.edu/filmhistoria/2/pdf/02.pdf> [consultado el 19/09/2016].

³⁹ Camarero, G. (ed.): *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal, 2002.

componente ideológico (*fig. 17*). Esto se debe a la crudeza con la que actuaba el régimen –cosa que despertó gran animadversión entre los chilenos– y al ambiente de oposición que existía en el país desde las protestas de 1983, en las que se hacía «visible como nunca antes el descontento frente al régimen y sus políticas». ⁴⁰ Para tratar cinematográficamente esta realidad había que estar presente en Chile, por lo que el exilio, al que muchos cineastas todavía estaban condenados, fue un obstáculo importante. Los acontecimientos que se desarrollaban en Chile en los años ochenta reclamaban la presencia de alguien que los grabara, pues ya no bastaba con montar películas sobre el golpe de Estado y sobre la represión desde el extranjero a partir de imágenes grabadas y rescatadas al inicio de la dictadura.



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 17

A lo dicho anteriormente se unía el hecho de que los cineastas extranjeros que habían documentado la situación de Chile entre 1973 y 1979 dejaron de mostrar interés por lo que sucedía en el país. El régimen se percató que eran vanos sus esfuerzos por dirigir hacia un discurso propagandístico aquellos relatos cinematográficos que habían sido contruidos fuera de sus fronteras, pero grabados en su interior. El gobierno de Pinochet dificultó mucho las labores de los cineastas extranjeros en Chile, lo que se tradujo en un brusco descenso de documentales sobre la dictadura realizados por los mismos. Pronto, por ejemplo, vetaron la

⁴⁰ Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura: *Informe Valech*. Santiago, 2005, p. 246.

entrada de los cineastas Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, que fueron denunciados por el diario *El Mercurio* por haber elaborado películas contrarias a la dictadura dentro del propio régimen. No obstante, la pareja de documentalistas alemanes sí que siguió realizando películas sobre Chile en los años ochenta y montó tres de ellas con material filmado durante su estancia a inicios de la dictadura: *Bajo el signo de la araña* (1983), *Héctor Cuevas* (1985) e *Instantáneas chilenas* (1985). Obviamente, debido a su tono desafiante con la dictadura, ninguna fue estrenada en Chile en su momento. No fue hasta 2002 cuando las dos primeras fueron exhibidas en el Festival de Cine de Valparaíso.⁴¹

Entre los títulos de películas de no ficción sobre la dictadura filmadas por cineastas extranjeros en los años ochenta es indispensable señalar *Chile ¿hasta cuándo?* (David Bradbury, 1985), nominada al Oscar al mejor documental en 1986. El director australiano entró en Chile con una estrategia parecida a la que se utilizaba en los años setenta. Esto es, Bradbury llegó al país con un proyecto cinematográfico que podría mejorar la imagen del gobierno de Pinochet en el exterior, pero luego filmó todo aquello que quería ocultar el régimen. En este caso la excusa era grabar imágenes del Festival de Viña del Mar. Sin embargo, una vez dentro se dedicó a registrar la situación política que vivía Chile, un país extremadamente polarizado donde las diferencias socioeconómicas marcaban un conflicto fuertemente politizado.⁴² El caso del film de Bradbury es llamativo porque, de nuevo –y de manera excepcional en esta década–, un cineasta extranjero sorteaba la censura para retratar las miserias de la dictadura.

La situación no se planteaba mucho mejor para los cineastas chilenos, pues si la mayoría se encontraba en el exilio, los que quedaban en Chile tenían muy restringido el tratamiento filmico de la dictadura. Por una parte, la grabación en lugares públicos dependía de la aprobación de DINACOS, que requería información detallada sobre el rodaje. Y por otra parte, la distribución y la exhibición de estos productos cinematográficos

⁴¹ Villarroel, M. y Mardones, I.: *op. cit.*, 2012.

⁴² Alcázar, J. del: *op. cit.*, 2013.

estaban bastante limitadas no solo por la censura del régimen, sino también por la rentabilidad de las películas. Tras la llegada de Pinochet al poder se habían eliminado las ayudas al cine y el mundo audiovisual había comenzado a girar en torno a la televisión, controlada por empresarios afines al gobierno o por las mismas autoridades, lo que dificultaba bastante la inversión cinematográfica.⁴³

Debido a la dispersión geográfica de los cineastas exiliados, a las desiguales condiciones de producción cinematográfica que se daban en cada país de acogida y a las limitaciones en cuestión de distribución, el cine chileno en el exilio no puede considerarse un *movimiento* como tal. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, los documentalistas que se vieron obligados a dejar Chile por la dictadura redefinieron su visión del cine en función del contexto y de los cambios políticos que vivía su país.⁴⁴ En los años ochenta y a tenor de las protestas que estallaron en 1983, las cuales se extendieron durante el resto de la década, algunos de los cineastas exiliados entraron en Chile para filmar clandestinamente su propia visión de los acontecimientos. Entre ellos estaban Rodrigo Gonçalves (*Rebelión ahora*, 1983), Andrés Racz (*Dulce patria*, 1984) y Miguel Littín (*Acta general de Chile*, 1986). A pesar de todas estas dificultades, el cine chileno seguía vivo.⁴⁵

De manera también clandestina trabajó el Colectivo Cine-Ojo. Su film *Chile, no invoco tu nombre en vano* (1983) registra la serie de manifestaciones que se produjo en Chile a lo largo de 1983, entre los meses de mayo y octubre. Son diferentes los colectivos que protagonizaron dichas protestas, entre los que se encontraban estudiantes, artistas, intelectuales, familiares de detenidos desaparecidos, *pobladores*, trabajadores del cobre y transportistas. Irónicamente estos dos últimos colectivos habían tenido un papel clave en el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende. Asimismo, Angelina Vázquez estuvo dos semanas en Chile para filmar

⁴³ Hurtado, M.: *op. cit.*

⁴⁴ Pick, Z.: «Chilean Cinema: Ten Years of Exile (1973-83)», *Jump Cut, a Review of Contemporary Media* 32, 1987, pp. 66-70.

⁴⁵ Díaz, C.: «El cine y la memoria de Chile», *Análisis* 265, 1989, pp. 54-55.

Fragmentos de un diario inacabado (1983),⁴⁶ siendo expulsada de nuevo al cabo de ese tiempo. Sin embargo, dejó que un equipo terminara las grabaciones de manera clandestina, para poder luego terminar de montarla en Finlandia, donde estaba refugiada.⁴⁷

Si el proceso de grabación fue dificultoso y se ocultó a las autoridades, es obvio pensar que estas películas no se estrenaran en Chile. En este sentido, el caso de *Rebelión ahora* es paradigmático. Tras finalizar su rodaje, la edición del film comenzó de manera clandestina. Entonces el CNI (Centro Nacional de Informaciones) detuvo a tres jóvenes que habían participado en el documental, lo que obligó a los miembros del equipo de rodaje y montaje a desaparecer. El material que se había filmado salió del país a través del Consulado de Suecia, para ser enviado posteriormente a Mozambique, donde Gonçalves terminó de montar la película. El film fue exhibido en diferentes festivales internacionales, así como en las televisiones de la RDA y de la URSS, donde fue visto por más de setenta millones de telespectadores en el programa *Kinopanorama*. Sin embargo, no pudo ser estrenado en Chile hasta el año 2010, cuando se exhibió en el Festival del Cine Recobrado celebrado en Valparaíso.

En cuanto a *Dulce patria* y a *Acta general de Chile*, no fueron estrenadas en Chile, pero gozaron de un amplio reconocimiento en el extranjero. La cinta de Racz se exhibió ininterrumpidamente entre 1985 y 1988 en festivales de cine de todo el mundo, así como en televisiones de multitud de países latinoamericanos y europeos.⁴⁸ Por su parte, la de Littín se mostró en los festivales de Toronto, Figueira da Foz o Venecia, donde obtuvo el Premio Fipresci (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica). *Acta general de Chile* y la experiencia clandestina de Littín en su país inspiró a Gabriel García Márquez para escribir *La*

⁴⁶ Aguirre, E. y Chamorro, S.: *La memoria gráfica del exilio chileno: 1973-1989*. Santiago, Ocho Libros, 2008.

⁴⁷ Horta, L.: «Un cine posible: La producción cinematográfica de resistencia en los primeros años del régimen militar chileno», *Revista Séptimo Arte* 8, 2013. En línea: <http://www.r7a.cl/article/un-cine-posible-la-produccion-cinematografica-de-resistencia-en-los-primeros-anos-del-regimen-militar-chileno/> [consultado el 21/09/2016].

⁴⁸ Mouesca, J.: «Cine chileno: los años de la dictadura», *Araucaria* 41, 1988a. En línea: <http://www.blest.eu/cultura/mouesca88.html> [consultado el 21/09/2016].

aventura de Miguel Littín clandestino en Chile, que se convirtió en un *best seller* de la época, lo que pudo dar una difusión importante a la obra del cineasta chileno.⁴⁹

La exhibición de estos documentales en Chile era prácticamente imposible. Aun así, algunos cineastas intentaron mover sus películas en el ámbito nacional para mostrar las agresiones que cometía la dictadura y tratar de concienciar a la población de ello. Por ejemplo, Rodrigo Gonçalves, antes de tener que abortar la edición de *Rebelión ahora*, había pensado en realizar copias en video para difundirlas dentro de Chile. O, tras terminar *Chile, no invoco tu nombre en vano*, el Colectivo Cine-Ojo envió una copia al Consejo de Calificación Cinematográfica para poder exhibirla en Chile, pero la petición fue rechazada. Esta cinta, al igual que las otras, acabó circulando por diferentes festivales, concretamente los de Bilbao, Berlín y Leipzig.

Estrenos de documentales sobre la dictadura en festivales alemanes (1980-1989)		
Título	Edición	Festival
<i>Acta general de Chile</i>	1986	Berlín
<i>Así golpea la represión</i>	1982	Oberhausen
<i>Bajo el signo de la araña</i>	1983	Leipzig
<i>Chile, no invoco tu nombre en vano</i>	1984	Berlín
<i>En nombre de Dios</i>	1987	Berlín
<i>Los ojos como mi papá</i>	1983	Leipzig
<i>Por la vida</i>	1985	Berlín
<i>Si viviéramos juntos</i>	1982	Berlín
<i>Somos +</i>	1985	Berlín

Fuente: Villarroel, M. y Mardones, I.: *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*.

Tab. 2

De la misma manera que en la etapa anterior, la RDA y la RFA siguieron siendo unos de los principales lugares donde el cine documental chileno sobre la dictadura encontraba acogida, bien sea a través de sus

⁴⁹ No así en Chile, donde se ordenaron quemar quince mil copias el año de su publicación. Cerrillo, P.: *El poder de la literatura*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.

festivales –Leipzig, Berlín y Oberhausen, principalmente (*tab. 2*)– o de la televisión pública, en la que Orlando Lübbert, por ejemplo, que residía en la RDA, estrenó *Chile, la cultura necesaria* (1986). Tres años antes, con motivo del décimo aniversario del golpe de Estado, Leipzig había dedicado una retrospectiva al cine chileno, «la última [...] significativa presentada en Europa para buscar la solidaridad con Chile».⁵⁰ Aparte de cintas previas a 1983, allí se proyectó *Bajo el signo de la araña*, que había sido estrenada en la televisión oriental alemana poco antes.⁵¹ El año anterior otras dos películas realizadas por cineastas chilenos exiliados se habían estrenado en Berlín y Oberhausen, respectivamente: *Si viviéramos juntos*, de Antonio Skármeta, y *Así golpea la represión*, de Rodrigo Gonçalves, en codirección con Peter Nestler.



En la parte superior, dos imágenes del film *Si viviéramos juntos*.
En la parte inferior, dos fotogramas del documental *Así golpea la represión*.

Aparte de los festivales, la televisión –no solo alemana, sino también de otros países europeos como Francia o España– fue la otra gran plataforma para la difusión de los documentales de aquellos cineastas chilenos que se encontraban en el exilio. Por ejemplo, tenemos noticias del

⁵⁰ Villarroel, M. y Mardones, I.: *op. cit.*, 2012, p. 128.

⁵¹ Böttcher, C.; Kretzschmar, J. y Schier, C.: *Heynowski & Scheumann. Dokumentarfilmer im Klassenkampf. Eine kommentierte Filmographie*. Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2002.

estreno en la televisión francesa de la primera película de Carmen Castillo (*Los muros de Santiago*, 1983), que había viajado a Chile para su realización, aunque luego regresó a París.⁵² De la misma manera, Patricio Guzmán, que estaba instalado en España, regresó a la temática sobre la dictadura con un film (*En nombre de Dios*, 1987) que, producido por Televisión Española, se exhibió en las televisiones de España, Inglaterra y Alemania, así como en diversos festivales, como los de Berlín, Florencia, La Habana o Figueira da Foz, en los que fue premiada.



Fotogramas de los documentales *Chile, no invoco tu nombre en vano*, en la parte superior, y *Somos +*, en la parte inferior.

En los años ochenta comenzaron a regresar a Chile algunos directores, entre ellos, Pedro Chaskel, uno de los más importantes cineastas que estaban en el exilio. De vuelta a su país, se detuvo en París donde colaboró en la edición de *Chile, no invoco tu nombre en vano*, film con el que inició una trayectoria temática que ha sido constante en su filmografía:

⁵² Ramonet, I.: «“Les Murs de Santiago”, un film de Carmen Castillo, Pierre Devert et Fabienne Servan-Schreiber», *Le Monde Diplomatique*, 01/09/1983. En línea: <http://www.monde-diplomatique.fr/1983/09/RAMONET/37575> [consultado el 22/09/2016].

las protestas contra la dictadura.⁵³ También trabajó como montajista en *Memorias de una guerra cotidiana* (Gastón Ancelovici, Jaime Barrios y René Dávila, 1986), para lo cual tuvo que viajar hasta Canadá.⁵⁴ Asimismo, Chaskel fue autor de los filmes *Somos +* (1985) y *Por la vida* (1987), en los que recoge unas manifestaciones de cuyos eslóganes tomó los respectivos títulos.⁵⁵

Aparte de a estas películas, Chaskel, al igual que el resto de los cineastas chilenos que regresaron en 1983, así como los que se habían quedado en Chile, dedicó una parte importante de su trabajo a la publicidad. Esta situación, unida al exilio que todavía muchos sufrían, provocó un vacío profesional que aprovecharon algunos periodistas como Augusto Góngora o Pamela Pequeño.⁵⁶ Muchos de ellos formaban parte de Teleanálisis, «noticiero clandestino realizado por un colectivo de periodistas de oposición y distribuido de mano en mano en cintas VHS».⁵⁷ No solo trabajaron en este proyecto como reacción a la censura impuesta por el régimen, sino que, además, por su interés en el mundo audiovisual, utilizaron el formato documental para tratar temas como la tortura o el desempleo, entre otros, en películas como *La comunión de las manos* (Augusto Góngora, 1987) y *Trabajadores de estación* (Pamela Pequeño, Francisco Salas y Hernán Salas, 1989).

Una parte importante de las cintas que fueron rodadas en Chile – entre las que se encuentran las mencionadas arriba, así como otras tantas– se realizaron bajo la iniciativa de Ictus.⁵⁸ Esta compañía de teatro fue

⁵³ Chignoli, A. y Donoso, C.: *op. cit.*

⁵⁴ El film, exhibido en festivales en Bilbao, Oberhausen y Nueva York durante los años ochenta, no se mostró en Chile hasta la primera edición del FIDOCS (Festival Internacional de Documentales de Santiago de Chile).

⁵⁵ Ambas cintas vieron la luz en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1985 y 1987, respectivamente.

⁵⁶ Mouesca, J.: *El documental chileno*. Santiago, LOM Ediciones, 2005.

⁵⁷ Parada, M.: «El estado de los estudios sobre cine en Chile. Una visión panorámica. 1960-2009», *Razón y Palabra* 77, 2011. En línea: http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%205a%20parte/67_Parada_V77.pdf [consultado el 22/09/2016].

⁵⁸ Entre las producciones de Ictus se encuentran los siguientes filmes: *Vivienda y familia popular* (Claudio di Girólamo, 1980), *Tiempo para un líder* (Joaquín Eyzaguirre y Tatiana Gaviola, 1982), *Carrete de verano* (Mauricio de Aguirre y Patricia Mora, 1984) y *No me olvides* (Tatiana Gaviola, 1988), por citar solo algunas.

fundada en 1955 y, durante la dictadura, creó una productora independiente de televisión para, como se dice en su página web oficial, «grabar programas en video que serán difundidos en escuelas, *poblaciones*, sindicatos y circuitos alternativos con el fin de contrarrestar la propaganda oficialista». ⁵⁹ No fue el único organismo que se dedicó a la producción de videos sobre la situación que vivía el pueblo chileno durante los ochenta. También otros, como Vicaría de Pastoral Obrera (*Si tomamos las riendas y el camino*, 1984), Vitel S. A. (*Los están quemando vivos*, 1986) y Grupo Proceso (*Fragmento de un sueño*, 1989), trataron de denunciar la realidad de la dictadura a través del video, que se estaba imponiendo como «alternativa de producción audiovisual», ⁶⁰ aunque con ciertas particularidades.

El desarrollo del video en Chile como medio de registro audiovisual estuvo relacionado con los avances que en materia de comunicaciones experimentaba el país. ⁶¹ En este sentido, resultaban decisivos los hábitos de consumo, fruto de las políticas económicas aplicadas por el régimen. Así, entre 1975 y 1985 la cantidad de televisores que existía en Chile se duplicó. ⁶² En este contexto, aunque su utilización fue esporádica en un primer momento, el video acabó imponiéndose. ⁶³ Entonces, cuando se había consolidado como soporte para la difusión de material audiovisual y, por tanto, de registro de la realidad chilena durante la dictadura, se promulgó un decreto que controlaba su circulación. Entre otras cosas, se proponía que la exhibición pública de los videos debía ser aprobada por el Consejo de Calificación Cinematográfica. De esta manera, se regulaba la legalidad del contenido audiovisual, lo que provocó que muchos de estos materiales acabaran difundiéndose por circuitos privados. ⁶⁴

⁵⁹ Para más información sobre la historia de Ictus se sugiere visitar la siguiente dirección: <http://www.teatroictus.cl/ictus-60-anos/> [consultado el 22/09/2016].

⁶⁰ Parada, M.: *op. cit.*

⁶¹ Liñero, G.: *op. cit.*

⁶² Dinamarca, H.: *El video en América Latina, actor innovador del espacio audiovisual*. Santiago, Centro de Investigación y Educación Popular, 1991.

⁶³ Ulloa, J.: *Video independiente en Chile*. Santiago, CENECA-CENCOCEP, 1985.

⁶⁴ Parada, M.: *op. cit.*

El registro de la realidad a través del video se había convertido en una actividad subversiva en sí misma. Es entonces cuando el simple acto de filmar, sabiendo lo limitados que estaban los circuitos de exhibición, se vio como una forma de protesta y de denuncia contra el propio régimen. De hecho, la importancia del video reside en su contribución a «cambiar la percepción de la lucha solitaria que cada pequeño grupo organizado sentía; la constatación de que había más grupos, de que se estaban emprendiendo acciones, de que se podía salir a las calles en tal o cual ciudad, de que una actividad vandálica, marginal y fracasada para la prensa oficial había sido en verdad multitudinaria y exitosa».⁶⁵

En los años ochenta, los realizadores audiovisuales, sobre todo, los que utilizaron el formato video, adoptaron «una postura activa y casi militante en la lucha por democratizar los espacios de opinión y creación de la sociedad».⁶⁶ De todos los que participaron en la «batalla audiovisual de los ochenta»,⁶⁷ así denominada por Germán Liñero, destaca Pablo Salas, que no venía del mundo del cine. A través de su trabajo para Ictus, que combinaba con la provisión de imágenes a noticieros de las televisiones italiana, española, estadounidense, australiana y austriaca, entre otras,⁶⁸ las protestas de los años ochenta en Chile fueron vistas en medio mundo. Los registros de Salas constatan la violencia empleada por el régimen, por lo que serán empleados como imágenes de archivo en películas posteriores a modo de argumento visual para la sustentación de una postura ideológica, por supuesto contraria al régimen.

En un principio estas imágenes no tenían un claro destinatario. Por ejemplo, los primeros registros de Salas, que corresponden a una manifestación en la Plaza de Armas de Santiago, acabaron en poder de la Vicaría de la Solidaridad, desde donde se habían tomado las imágenes, para

⁶⁵ Liñero, G.: *op. cit.*, p. 47.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 42.

⁶⁸ Frías, T.: «Las estremecedoras declaraciones de Pablo Salas, quien registró la dictadura y grabó el cuerpo exhumado de Allende», *Cambio 21*, 09/08/2014. En línea: <http://www.cambio21.cl/cambio21/site/artic/20140808/pags/20140808172644.html> [consultado el 23/09/2016].

así evitar que el régimen involucrara a esta institución en las protestas.⁶⁹ Sin embargo, con el tiempo, los organismos defensores de los Derechos Humanos acabaron convirtiéndose en unos de los principales receptores de estas imágenes. Esto se debe, por una parte, a que los proyectos audiovisuales eran encargados por la propia institución, como la FASIC (Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas) o la Comisión Nacional contra la Tortura, para las que Hernán Fliman realizó *Efectos físicos y psicológicos en el torturado* (1985) y *Por la vida* (1986), respectivamente. Mientras que, por otra parte, la razón se encuentra en la intención de los cineastas en mostrar la dureza de las imágenes a organismos internacionales, como la ONU (Organización de las Naciones Unidas), para que condenaran la dictadura en el exterior.⁷⁰

A pesar del ambiente represivo que se vivía en Chile en los años ochenta, durante lo que María de la Luz Hurtado llamó la «recomposición de la actividad de producción cinematográfica»,⁷¹ se produjo una «apertura política [...] que permite bajar el perfil de censura/autocensura».⁷² En este contexto, se admitió la exhibición pública de películas documentales, a pesar de ser críticas con la dictadura, como *No olvidar* (Ignacio Agüero, 1982), *El Willy y la Myriam* (David Benavente, 1983), *Eran unos que venían de Chile* (Claudio Sapiaín, 1986) y *Los niños de septiembre* (Sergio Marras, 1989). Las dos primeras fueron estrenadas en el Teatro Ictus y en la Sala Espaciocal, respectivamente, mientras que las dos últimas lo hicieron en el Cine El Biógrafo. No obstante, y a pesar de que algunas como *El Willy y la Myriam* estuvieron en cartel varias semanas,⁷³ recibieron excelentes críticas e incluso obtuvieron premios dentro de Chile,⁷⁴ su difusión no se realizó en total libertad. Para llegar a un

⁶⁹ Liñero, G.: *op. cit.*

⁷⁰ Yáñez, D.: «Pablo Salas, el camarógrafo de las protestas: “La gente le perdió el miedo a la represión”», *The Clinic*, 09/09/2013. En línea: <http://www.theclinic.cl/2013/09/09/pablo-salas-el-camarografo-de-las-protestas-la-gente-le-perdio-el-miedo-a-la-represion/> [consultado el 23/09/2016].

⁷¹ Hurtado, M.: *op. cit.*, p. 17.

⁷² *Ibidem*, p. 27.

⁷³ Canepa, J.: «“El Willy y la Myriam”. La angustia por vivir en cesantía», *Mensaje* 326, 1984, pp. 60-62.

⁷⁴ El film fue galardonado con el premio al mejor documental por la Asociación de Críticos de

determinado público, como estudiantes, *pobladores* o asociaciones sindicales, tuvieron que hacerse copias en Betamax o VHS y exhibirse en circuitos cerrados.⁷⁵

Además, algunos directores tuvieron que ocultar su nombre bajo pseudónimos para evitar represalias, como el caso de Ignacio Agüero, que firmó el documental *No olvidar* con el nombre de Pedro Meneses. Otros cineastas llevaron a cabo estrategias similares como Rodrigo Gonçalves, que ocultó su nombre bajo el de Sergio Bustamante en los créditos de *Así golpea la represión*, o Hernán Castro que se ocultó bajo el anonimato que le daba el Colectivo Cine-Ojo para rodar algunas películas documentales como *Exilio* (1983), *Bajo estado de sitio* (1987) y *Días de octubre* (1989). No fue hasta finales de los años ochenta cuando Castro asumió públicamente la dirección del Colectivo Cine-Ojo.

Mención aparte merece el film *Cien niños esperando un tren* (Ignacio Agüero, 1988), premiada internacionalmente en La Habana, Cartagena, Nueva York y, al mismo tiempo, reconocida dentro de Chile, donde fue galardonada como la mejor película chilena por el Círculo de Críticos. La cinta no fue prohibida ni recortada por la censura del régimen, aunque sí recibió la calificación de mayores de 21 años, lo que limitó mucho su difusión. Mientras tanto, en Europa se emitía en la televisión de manera pública sin restricción alguna.⁷⁶ El tipo de censura que se impuso al documental de Agüero respondía al retrato que se realizaba de la dictadura, pues el film utiliza la inocencia de los más pequeños «para que la dimensión cobarde de la persecución política se delate sola».⁷⁷

La denuncia política en los documentales de esta segunda etapa se realiza principalmente a través de colectivos, que son los protagonistas en la mayoría de las cintas. De las ochenta y tres películas analizadas, cuarenta, es decir, un 48%, presentan estos colectivos como víctimas de la

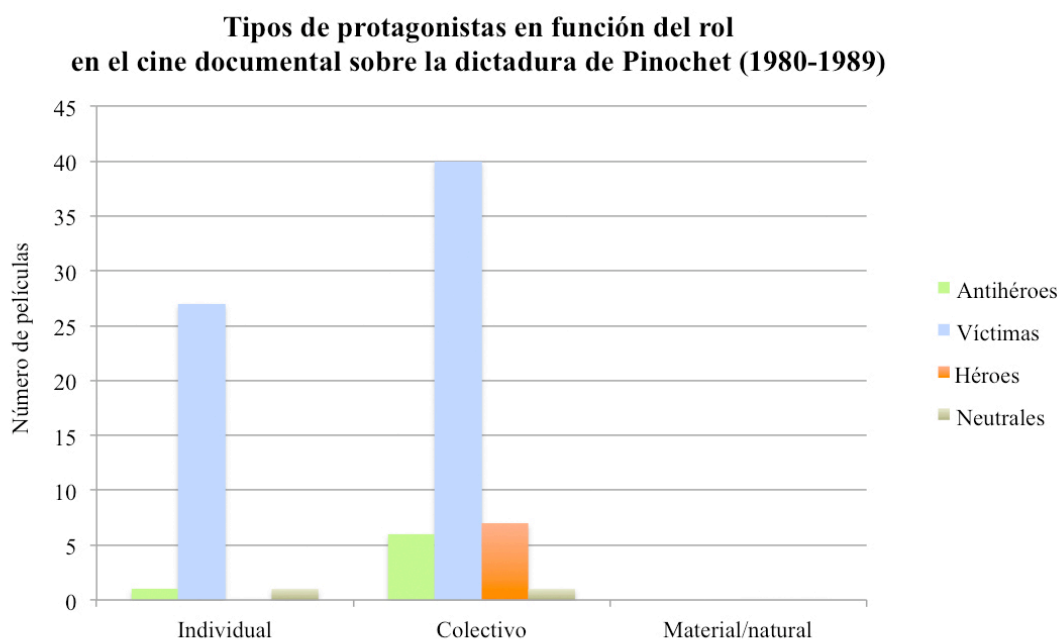
Arte.

⁷⁵ Hurtado, M.: *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶ Villarroel, M.: *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2005.

⁷⁷ Skoknic, M.: «Paciente, pero urgente», *La Fuga* 4, 2007. En línea: <http://2016.lafuga.cl/paciente-pero-urgente/338> [consultado el 23/09/2016].

dictadura (*fig. 18*). Las protestas que estallaron a partir de 1983 y que fueron registradas por Pablo Salas, Hernán Fliman y Pedro Chaskel, entre otros, dieron un gran protagonismo fílmico a los manifestantes, que se convirtieron en víctimas por la manera en que eran disueltas las marchas. En cierta medida, el objetivo era mostrar el peso que tenía la oposición a Pinochet en la calle y la violencia con la que la dictadura la trataba. Da la impresión de que, independientemente de su organización, el régimen actuaba contra ellos de la misma manera. Se contraponen el pacifismo con el que marchan el Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo o la Agrupación Mujeres por la Vida, por ejemplo, con la violencia que ejercen las fuerzas de seguridad.



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 18

En este periodo aparece por primera vez de manera significativa la figura del héroe en el cine documental sobre la dictadura de Pinochet. El héroe de dichas películas no solo lo es porque el espectador se identifica con él,⁷⁸ sino también porque resulta victorioso en su lucha contra la

⁷⁸ Vallejo, A.: «Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental», *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 27, 2008, pp. 72-89.

dictadura. Este héroe documental es, por tanto, un héroe histórico. Hemos advertido que este tipo de protagonistas corresponden a tres colectivos diferentes: la Iglesia, que actuó como contrapoder del gobierno militar sacando a la luz pública todo lo que se ocultaba; el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), que tuvo un papel clave en la resistencia a la dictadura; y los votantes del No en el Plebiscito de 1988, que derrotaron a Pinochet en las urnas. Entre las películas que dan protagonismo respectivamente a estos grupos se hallan las siguientes: *Solidaridad: fe, esperanza y santuario* (Edgardo Reyes y Gillian Brown, 1989), *Pollos FPMR* (Pablo Salas, 1986) y *Marcha del No en el Parque O'Higgins* (Hernán Fliman, 1988).

Regresando al tema de los colectivos víctimas de la dictadura, encontramos exiliados, torturados y ejecutados. En primer lugar, el protagonismo de los exiliados está obviamente ligado a los relatos documentales que se emiten más allá de las fronteras chilenas. Un ejemplo de ello es el film *Si viviéramos juntos* de Antonio Skármeta. En segundo lugar, los torturados empezaron a hacer memoria del horror vivido —el ejercicio de ponerse delante de una cámara para relatar las torturas forma parte del proceso de sanación del trauma—, gracias a la labor de instituciones como la FASIC. Esto permitió recoger cinematográficamente sus testimonios, como hizo Hernán Fliman en *Efectos físicos y psicológicos en el torturado*. Y en tercer lugar, el cine documental trata por primera vez el caso de los Hornos de Lonquén, conocido porque era la primera evidencia de que en la dictadura se cometían asesinatos y se ocultaban cuerpos. La noticia, que salió a la luz a finales de los años setenta, fue filmada a modo de denuncia en la cinta *No olvidar* de Ignacio Agüero.

Como novedad, el cine documental sobre la dictadura en los años ochenta presenta a colectivos vulnerables como protagonistas para así evidenciar la crudeza con la que se empleaba la dictadura. En *Somos +* (Pedro Chaskel y Pablo Salas, 1985) y *Piececitos de niño* (Hernán Fliman, 1986), mujeres y niños respectivamente son mostrados de manera significativa como víctimas del régimen, para resaltar su inmoralidad. En el primer documental, las mujeres, que protagonizan la marcha bajo el lema «Somos más», se manifiestan pacíficamente en las calles de Santiago ante

la mirada de los carabineros, que acaban disolviendo la concentración con chorros de agua y gases lacrimógenos. Y en el segundo, se rescata el testimonio de dos niños que han sufrido torturas a manos de agentes de seguridad.

En cuanto a protagonistas individuales, esta década de los ochenta nos deja nuevos nombres, en su mayoría víctimas. La relevancia de estas es notable, pues ocupan el 31% de los documentales. Hay que tener en cuenta que surgen nuevos casos de ejecuciones que, por la manera en que se realizaron y por el tipo de oficio que tenía la víctima, se convirtieron en emblemáticos. Uno de estos casos es el del sacerdote francés André Jarlan, asesinado en la *población* de La Victoria, tema que documentaron Claudio di Girólamo y Pablo Salas (*Andrés de La Victoria*, 1985), entre otros. Otro caso es el de Rodrigo Rojas de Negri, fotógrafo y quemado vivo durante una protesta en 1986, en cuya historia se centra el film de Vitel S. A., *Los están quemando vivos*. También habría que destacar la muerte de José Manuel Parada, trabajador en la Vicaría de la Solidaridad, cuyo asesinato es tratado a través del sufrimiento de su viuda Estela Ortiz y de su hija Javiera Parada en filmes como *Estela Ortiz, bandejón* (Pablo Salas, 1986) y *Javiera de Chile* (Marcelo Ferrari y Cristián Galaz, 1989).

A lo largo de la década, muchos de los exiliados volvieron a Chile, por lo que el regreso de ciertos personajes, sobre todo relacionados con la música, despertó el interés de los cineastas. Ejemplos de ello son Isabel Parra, los miembros del grupo Inti Illimani o Ángel Parra, cuyos retornos son registrados en diferentes filmes: *Regreso* (Joaquín Eyzaguirre, 1984), *Vuelvo* (Pablo Salas y Douglas Hubner, 1985) y *Ángel Parra, sin pedir perdón* (Ricardo Vicuña, 1989), respectivamente. Pero el cine documental no solo se centra en personajes públicos del mundo de la cultura, sino que también reconoce la labor de líderes políticos, que hasta el momento habían pasado desapercibidos ante las cámaras. Estos son los casos de Héctor Cuevas, cuya figura es rescatada en la película homónima que le dedicaron Heynowski y Scheumann, y Eduardo Frei, denostado en un primer momento por haber apoyado el golpe, pero recuperado al condenar la dictadura en *Tiempo para un líder*. En ambos casos, el homenaje que les rinde el cine tiene un carácter póstumo.

En los documentales de esta segunda etapa comienzan a aparecer actores sociales anónimos. Para este tipo de protagonista documental es preferible utilizar el término *actor social* que *personaje*, en tanto en cuanto con el primero se hace referencia «al grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. [...] Ya no prevalece la sensación de distanciamiento estético entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente».⁷⁹ Así pues, se distinguiría entre el *actor social*, construido a partir de la imagen que se refleja en el documental, y el *personaje*, interpretado a partir del imaginario de otras personas.⁸⁰

Las historias de estos actores sociales anónimos se pueden extrapolar a multitud de chilenos. Estos son los casos de Natalia Muñoz, exiliada en Hamburgo y protagonista del documental *Chile, donde comienza el dolor* (Orlando Lübbert, 1983), o de Aida Moreno, *pobladora* y principal voz del film *Más allá del silencio* (Hermann Mondaca y Ximena Arrieta, 1986). Al poner en el centro del relato a estos desconocidos, la población chilena se podía identificar con ellos, pues sus preocupaciones más comunes giraban en torno al destierro y a la pobreza. Este tipo de historias anónimas seguirán apareciendo en periodos posteriores, al igual que los retratos autobiográficos, que también se inauguraron en esta década. En este sentido, destacan los realizados por Juan Forch (*Papá te habla de lejos*, 1982), María Luisa Mallet (*Diario inconcluso*, 1982) y, sobre todo, Claudio Sapiaín, que registra los últimos días del exilio de su familia en Suecia y el retorno a Chile en 1986 en la cinta *Eran unos que venían de Chile*. Estas películas sientan las bases de un tipo de documental que se ha convertido en una de las señas de identidad del cine chileno.

En resumen, las películas documentales de los años ochenta muestran un claro mensaje de denuncia contra las violaciones de Derechos Humanos cometidas por el régimen de Pinochet. De esta manera, el cine se convierte en un instrumento ideológico para atacar y deslegitimar la

⁷⁹ Nichols, B.: *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 76.

⁸⁰ Vallejo, A.: *op. cit.*, 2008.

dictadura. Para ello se suele ubicar en el centro del relato a las víctimas del régimen que, al identificarse con determinados colectivos, provocan la sensación de que el rechazo al gobernante es generalizado. Debido a la crítica que subyace en estos filmes, por tanto, es de esperar que estos tengan enormes dificultades para difundirse por los canales oficiales dentro del país.

5.3. El documental chileno recupera su país: 1990-2005.

La transición chilena permitió abrir los caminos hacia la libertad. Este proceso, que ha de ser entendido desde múltiples ámbitos, no se produjo de la noche a la mañana.⁸¹ El cine, y más concretamente el género documental, inició en los años noventa un recorrido para recuperar los espacios que la dictadura le había negado. La censura fue desapareciendo, al igual que el control de los circuitos artísticos y comunicativos. Aun así, esta apertura cultural fue gradual, pues TVN siguió autocensurando documentales, muchos de ellos con una clara postura crítica con el régimen de Pinochet.⁸² De esta manera, nos encontramos con un país aparentemente libre, pero que continuaba poniendo obstáculos a la creación cinematográfica. No obstante, la exclusión de este tipo de cine del mundo televisivo provocó la exploración de una serie de canales de distribución alternativos. De esta manera, los documentalistas adquirieron «la ventaja

⁸¹ Subercaseaux, B.: «Cultura y Democracia». En Carrasco, E. y Negrón B. (eds.): *La cultura durante el periodo de la transición a la democracia: 1990-2005*. Valparaíso, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006, pp. 19-29.

⁸² Sobre este tema se ha encargado de investigar Felipe Portales, quien ha ido publicando en el ICEI (Instituto de la Comunicación e Imagen) de la Universidad de Chile una larga lista de películas vetadas por TVN. Entre las cintas se encuentran *El último combate de Salvador Allende* (Patricio Henríquez, 1998), *Patio 29. Historias de silencio* (Esteban Larraín, 1998) o *La venda* (Gloria Camiruaga, 2000), por citar algunas. Portales, F.: Documentales censurados por TVN con sus respectivos galardones. Recurso electrónico, 2007. En línea: <http://www.icei.uchile.cl/noticias/53174/documentales-autocensurados-por-tvn> [consultado el 25/09/2016].

de una relación directa con pequeños pero concretos sectores del público». ⁸³

Esta situación se explica por el dominio social y mediático que tenían las fuerzas conservadoras vinculadas al extinto régimen autoritario. ⁸⁴ Además, durante la transición, el pasado reciente de Chile fue una fuente de conflicto, por lo que se eludieron enfrentamientos derivados de la recuperación de la memoria y del esclarecimiento de la verdad. ⁸⁵ Así, las narraciones silenciadas durante la dictadura tardaron en imponerse como relatos dominantes. En estos primeros años de democracia, los filmes documentales que rememoraban la etapa de la dictadura eran más bien escasos. No fue hasta la llegada del nuevo siglo cuando se produjo una proliferación de relatos memorísticos sobre la dictadura en el cine chileno. ⁸⁶

Con la recuperación de Chile por parte del cine documental, a la que aludimos en el título de este apartado, nos referimos a que la actividad cinematográfica regresó al país tras superar el *apagón cultural* al que había sido sometido por la dictadura. Este proceso se realizó a tres niveles. En primer lugar, se recuperaron los espacios fílmicos. Es decir, los cineastas salieron a la calle a grabar con libertad, cosa que no era posible durante la dictadura, cuando las autoridades ejercían «un férreo control del espacio público». ⁸⁷ En segundo lugar, se produjo una recuperación de los espacios simbólicos. Muchos documentales de este periodo se rodaron en lugares asociados a la dictadura, como el Estadio Nacional, para evocar desde ellos los recuerdos de las víctimas. ⁸⁸ A partir de una resignificación de los

⁸³ Chanan, M.: «El documental y la esfera pública en América Latina», *Secuencias. Revista de Historia de Cine* 18, 2003, p. 29.

⁸⁴ Bianchini, M. Ch.: *Chile, memorias de la Moneda. La (re)construcción de un símbolo político*. Madrid, Ediciones UAM-IEPALA Editorial, 2012.

⁸⁵ Pino-Ojeda, W.: «Latent Image: Chilean Cinema and the Abject», *Latin American Perspectives* 36(5), 2009, pp. 133-146.

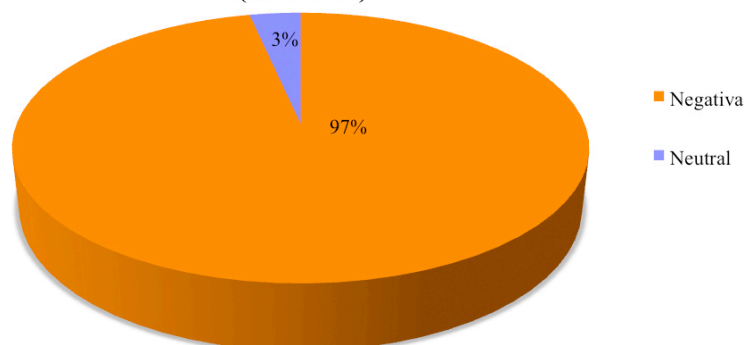
⁸⁶ Barroso, G.: *op. cit.*, 2015b.

⁸⁷ Subercaseaux, B.: *op. cit.*, 2006, p. 20.

⁸⁸ La recuperación de la memoria a través de los espacios también se ha llevado a cabo desde otras disciplinas como la antropología. Chamorro, A.; Donoso, J. P. y Kunstamann, W.: «Aportes de la antropología visual aplicada a la construcción colectiva de memorias sociales y políticas en la postdictadura chilena», *Revista Chilena de Antropología Visual* 7, 2006, pp. 20-30.

espacios, los testigos se pudieron enfrentar a su pasado traumático. Así pues, el valor simbólico de estos escenarios cambió al construir sobre ellos nuevos relatos.⁸⁹ En tercer lugar, el cine volvió a ocupar un sitio dentro del marco institucional de la cultura chilena. Esto se debió principalmente a la creación de eventos como el Festival Internacional de Cine de Valdivia, el Festival Internacional de Cine de Valparaíso –cuyas primeras ediciones se realizaron en 1994 y 1996 respectivamente– y, sobre todo, el FIDOCs, fundado en 1997 por Patricio Guzmán.⁹⁰ Estos festivales –que son los más importantes del país– no solo constituyeron «espacios fundamentales para incentivar, promover, difundir y desarrollar el mercado audiovisual»,⁹¹ sino que, además, funcionaron como una ventana al exterior para exportar las costumbres, la cultura y, en definitiva, la identidad de toda una nación.

Imagen de la dictadura de Pinochet proyectada en el cine documental (1990-2005)



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 19

Esta recuperación de los espacios fílmico, simbólico e institucional reforzó el discurso que en esta etapa aparece en los documentales sobre la dictadura. De los cincuenta y nueve filmes analizados, el 97% muestra una imagen negativa del régimen, mientras que el otro 3%, que corresponde únicamente a dos películas, trata de no hacer un juicio sobre el mismo (*fig.*

⁸⁹ Barroso, G.: *op. cit.*, 2016b.

⁹⁰ Estas iniciativas surgen con bastante antelación a la denominada Ley del Cine, que no se aprobó hasta el 2003, lo que evidencia la lentitud con la que se movieron las instituciones políticas en este terreno.

⁹¹ Aránguiz, A. y González, E.: *Cine chileno: producto de exportación*. Santiago, Universidad Tecnológica Metropolitana, 2006, p. 60.

19). Nos referimos a los documentales *I love Pinochet* (Marcela Said, 2001) y *Apgar 11* (Cristián Leighton, 2003), en los que se da voz tanto a partidarios como a detractores de la dictadura de Pinochet. Se evita así que el retrato social se convierta en una caricatura. En ambas películas se trata de comprender el posicionamiento ideológico de un sector de la población, los pinochetistas, que hasta ahora había sido ignorado por este tipo de filmografía. Se hacía necesario entender a esta parte de la sociedad porque estos chilenos también formaban parte de la realidad del país. En cierta medida, se intentaba demostrar lo compleja que era la transición chilena. Se evidenciaba así que existía otro tipo de memoria sobre el pasado reciente de Chile, una *memoria negada* a la que se debía mirar para entender el presente.⁹²

Por una parte, *I love Pinochet* se sumerge en el mundo pinochetista a raíz del regreso de Pinochet de Londres tras su arresto en 1998. La cámara de Said se introduce en ambientes sociales de difícil acceso. Encuentra seguidores del dictador, que entonces ejercía como senador vitalicio y tenía un papel predominante en el Ejército, tanto en barrios pudientes como en barrios humildes. Capta conversaciones en las que se justifica el golpe, se defiende la dictadura, se niega la violación de Derechos Humanos y, sobre todo, se ensalza la figura del héroe, de Pinochet. En un salón de la alta sociedad se escucha a una señora pedir: «¡Otro Pinochet para salir de la basura en que estamos ahora!». A lo que otra responde: «No, nunca habrá otro hombre como él». Tras estas declaraciones todavía queda el poso de la ideología nacionalista y anticomunista que caló en los sectores afines al régimen, como demuestran las palabras de una de las entrevistadas: «Ellos no son chilenos, no tienen patria. Los comunistas no tienen patria no les importa el país».

Y, por otra parte, *Apgar 11* rescata la historia de seis mujeres de diferentes clases sociales que dieron a luz el día 11 de septiembre de 1973. El film contrasta, a partir del lugar donde tuvieron el parto, sus diferentes

⁹² Bossay, C.: «Cineastas al rescate de la memoria reciente chilena», *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 4, 2011. En línea: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=170%3Acineastas-al-rescate-de-la-memoria-reciente-chilena-&catid=42&Itemid=98 [consultado el 27/09/2016].

posicionamientos ideológicos: unas fueron atendidas en la Clínica Alemana, situada en un barrio de clase alta; mientras que otras lo hicieron en el Hospital Barros Luco, situado en un barrio humilde. Más allá de las miradas antagónicas sobre el golpe que propone el film, lo interesante es evidenciar la división que sigue sufriendo el país en torno a las lecturas sobre esta fecha emblemática para Chile. El discurso, que comienza ligado a los recuerdos de las madres, se traslada a los niños que nacieron aquel día. Se evidencia así la difícil reconciliación que le queda al país por delante, pues mientras algunos de estos hijos celebran por todo lo alto y por partida doble el día 11 de septiembre, otros se niegan a tener fiestas de cumpleaños por respeto a las víctimas.

El resto de películas documentales de esta etapa tiene un claro posicionamiento ideológico contrario a la dictadura. El contexto histórico en que se realizaron permitió, además, que estos documentales tuvieran visibilidad en los circuitos comerciales del país. De esta manera, se impuso la mirada de aquellos que rechazaban el régimen de Pinochet, que ya no solo era mayoritaria, sino que además irrumpía en la esfera pública –hasta entonces había estado secuestrada por la dictadura– como la única versión posible de los hechos. La memoria que había sido oficial durante el régimen dictatorial, aunque todavía seguía vigente en determinados ámbitos de la sociedad y de la política, quedaba arrinconada por el cine cuando se recuperaron las libertades. Si uno de los objetivos de la transición era «restituir y consolidar la cultura democrática»,⁹³ el discurso que se realizaba desde el cine encajaba perfectamente con los nuevos horizontes de la política.

La llegada de la democracia a Chile incentivó la creación audiovisual. Se produjo, asimismo, un incremento significativo en el número de películas estrenadas.⁹⁴ Esto se debió a tres motivos, principalmente. El primer lugar, el Estado se implicó en el fomento de la producción cinematográfica a través de la concesión de créditos a través de CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) y a través de la

⁹³ Tironi, E.: «Cultura y comunicaciones en una época de transición (Chile, 1990-1994)», *Proposiciones* 25, 1994, p. 47.

⁹⁴ Subercaseaux, B.: *op. cit.*, 2006.

creación de dos pilares para canalizar ese apoyo: el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, integrado en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; y el Fondo de Cultura Audiovisual, «destinado a otorgar ayuda financiera para proyectos audiovisuales y de difusión así como para capacitación».⁹⁵ Estas ayudas eran necesarias ante el cese de aportaciones desde el extranjero, que ya dejaban de estar justificadas, una vez normalizada la vida política.⁹⁶ Es bastante significativo el descenso de documentalistas extranjeros que se interesaron por la dictadura chilena en esta etapa, en la que apenas encontramos un par de ejemplos: Gayla Jamison (*Retazos de vida*, 1991) y Andrew Johnson (*Las arpilleras*, 1992).

En segundo lugar, con la recuperación de las libertades muchos cineastas chilenos regresaron al país. El ambiente que se respiraba no solo permitió rescatar películas que habían sido prohibidas por el régimen, sino que también incentivó la creación de nuevos proyectos cinematográficos para ser estrenados en Chile. Aun así, siguió habiendo directores que realizaban documentales para televisiones extranjeras, como Orlando Lübbert, cuyas películas *Correcto o el alma en tiempos de guerra* (1992) y *Chile, la herida abierta* (1999) fueron emitidas para la televisión alemana. De la misma manera, los festivales internacionales continuaron siendo una excelente plataforma de difusión para este tipo de cine, que tardó en hacerse un hueco dentro del panorama nacional. Ejemplo de ello es el film *La Flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994), que pasó por los festivales de Biarritz, La Habana, Nueva York y Cannes, y no se exhibió públicamente en Chile hasta que se emitió en el canal 73.⁹⁷ El interés que mostraba el público por estas películas, no obstante, no se correspondía con la difusión que se le daba a principios de los noventa. A pesar de ello, esto evidenciaba

⁹⁵ Parada, M.: *op. cit.*

⁹⁶ Carreño, M. F.: «Cine chileno después de la Dictadura. Una década proyectada en la pantalla. 1990-2000», *Razón y Palabra* 71, 2010. En línea: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/CARRENO_REVISADO.pdf [consultado el 26/09/2016].

⁹⁷ El canal 73 apareció en la televisión por cable chilena sin que se supiera el origen de la señal, lo que causó gran sorpresa entre los telespectadores. Subercaseaux, B.: «El sueño de la razón produce monstruos (y también su vigilia)». En Richard, N. (ed.): *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2006, pp. 65-69.

la existencia de un público creciente que estaba dispuesto a ver películas chilenas, por lo que se hizo prioritario encontrar una sintonía con él.⁹⁸

Y en tercer lugar, se crearon espacios de exhibición de obras cinematográficas. En 1990, tras veinte años de inactividad, se reactivó el Festival de Cine de Viña del Mar, que había sido creado por Aldo Francia en los años sesenta. En la nueva versión del festival se estrenaron dos películas documentales que registraban los últimos momentos de la dictadura: *Canto a la vida* (Lucía Salinas, 1990) y *Una vez más, mi país* (Claudio Sapiaín, 1990). Sin embargo, lo que marcó un antes y un después en la exhibición de este tipo de documentales fue la creación del FIDOCS. Tras siete años de vida democrática y como respuesta a la censura que seguía existiendo en la televisión chilena, que se resistía a emitir ciertos documentales, como *La batalla de Chile* o *La Flaca Alejandra*, surgió este espacio, el más importante para el «encuentro, difusión y competencia del género en Chile».⁹⁹ Desde entonces, la mayoría de las películas de no ficción sobre el régimen se estrenaron en este festival. De hecho, en esta etapa, de las cincuenta y nueve analizadas, veintinueve, es decir, prácticamente la mitad se exhibieron en el FIDOCS (*tab. 3*).

En la primera edición del FIDOCS se proyectaron muchas películas que no habían podido exhibirse en Chile debido a la dictadura: *Dulce patria*, *Somos +*, *Memorias de una guerra cotidiana* y la ya citada *La batalla de Chile*, que competía en la sección internacional. Además, se aprovechó para estrenar la cinta *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997), que fue premiada en los festivales de Marsella, Sant Louis, Columbus, Yorkton, Florencia, La Habana, Leipzig, Tel Aviv y San Francisco.¹⁰⁰ Posteriormente, pasó por salas de cine de Nueva York,

⁹⁸ Estévez, A.: *Luz, cámara, Transición: El rollo del cine chileno de 1993 a 2003*. Santiago, Radio Universidad de Chile, 2005.

⁹⁹ Para obtener información sobre el FIDOCS, se puede visitar su página web: <http://www.fidocs.cl/elfestival/> [consultado el 26/09/2016].

¹⁰⁰ Otras dos películas de esta etapa que recibieron premios por todo el mundo fueron *Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, 1998) e *Imágenes de una dictadura* (Patricio Henríquez, 2004), lo que demostraba la buena salud que tenía el cine documental chileno posterior a la dictadura. La primera recibió cerca de cien premios, siendo los más destacados los de Venecia, Montreal,

Estrenos en el FIDOCs de documentales sobre la dictadura realizados entre 1990 y 2005		
Título	Edición	Sección FIDOCs
<i>80s, el soundtrack de una generación</i>	2006	Muestra nacional
<i>Actores secundarios</i>	2006	Competencia nacional
<i>Apgar 11</i>	2003	Competencia nacional
<i>Blue jay, notas del exilio</i>	2002	Sección internacional
<i>Chacabuco, memoria del silencio</i>	2001	Competencia nacional
<i>Chile, la memoria obstinada</i>	1997	Sección internacional
<i>Correcto o el alma en tiempos de guerra</i>	1997	Documentales chilenos recientes
<i>Desobediencia</i>	2005	Competencia nacional
<i>El caso Pinochet</i>	2001	Sección internacional
<i>El derecho de vivir en paz</i>	1999	Documentales chilenos recientes
<i>El país de mi padre</i>	2004	Competencia nacional
<i>El último combate de Salvador Allende</i>	1999	Sección internacional
<i>En algún lugar del cielo</i>	2003	Competencia nacional
<i>Estadio Nacional</i>	2001	Competencia nacional
<i>Fernando ha vuelto</i>	1999	Sección internacional
<i>Huellas de sal</i>	1998	Retrospectiva chilena
<i>Huérfanos del Cóndor</i>	2004	Sección internacional
<i>I love Pinochet</i>	2002	Competencia nacional
<i>La Flaca Alejandra</i>	1997	Sección internacional
<i>La venda</i>	2000	Competencia nacional
<i>Malditos, la historia de Fiskales Ad-Hok</i>	2004	Competencia nacional
<i>Mi hermano y yo</i>	2002	Competencia nacional
<i>Miguel, la humanidad de un mito</i>	2005	Muestra nacional
<i>Patio 29. Historias de silencio</i>	1998	Documentales chilenos recientes
<i>Raúl Silva Henríquez, el cardenal</i>	1998	Documentales chilenos recientes
<i>Salvador Allende</i>	2004	Muestra internacional
<i>Si quieres hacer reír a Dios</i>	2005	Muestra nacional
<i>Üxüf Xipay. El despojo</i>	2004	Muestra nacional
<i>Volver a vernos</i>	2002	Competencia nacional

 Fuente: <http://www.fidocs.cl>

Tab. 3

Biarritz, Valladolid, Huelva, La Habana, Trieste, Mar del Plata y Cartagena de Indias. Mientras que la segunda logró galardones en Tel Aviv, Ginebra y Montreal, entre otros muchos.

Buenos Aires y Santiago, donde su estreno en el Cine Arte Alameda se retrasó hasta el año 2000. Mientras tanto, se exhibía en las televisiones de Francia, Canadá, Bélgica, Alemania, Noruega, Italia, Finlandia, Grecia, Suecia, España, Portugal, Holanda, Suiza y Estados Unidos. Esto evidenciaba que este tipo de cine todavía tenía una salida complicada en los circuitos comerciales. A Chile todavía le costaba enfrentarse a su pasado traumático.

Las películas documentales sobre la dictadura que no se estrenaron en FIDOCES lo hicieron en el Festival Internacional de Cine de Valdivia, en el Festival Internacional de Cine de Valparaíso, en el Festival de Cine y Documental Musical de Chile y en el Festival Nacional de Video, donde se exhibieron, entre otras, las siguientes películas: *23 de agosto de 1984* (Paulo Vargas, 2001), *1985 Valparaíso, cárcel pública* (Andrés Brignardello, 2005), *Javiera de Barcelona* (Pilar Egaña, 2005) y *La pequeña trilogía del olvido* (Inti Carrizo-Ortiz, 2005). Así se demostraba que el prolífico surgimiento de festivales había reactivado el circuito de proyección y difusión del cine chileno, tanto a nivel nacional como a nivel internacional.¹⁰¹

No obstante, a pesar del éxito en festivales nacionales e internacionales, las salas comerciales siguieron siendo un terreno vetado para los documentales sobre la dictadura de este periodo. Esto se explica por dos factores: el primero, las dificultades del propio género documental para hacerse un hueco en estos espacios de exhibición y llegar a un público mayoritario; y el segundo, el rechazo que provocaba la temática de denuncia política en parte de la población, ya que el final de la dictadura todavía estaba muy reciente. Los primeros años de la democracia fueron difíciles para el cine chileno en general que, «a pesar de los buenos augurios, [...] no alcanzó las metas esperadas».¹⁰² De hecho, hubo que esperar hasta el año 1998 para observar una verdadera reactivación del sector cinematográfico.

¹⁰¹ Parada, M.: *op. cit.*

¹⁰² Carreño, M. F.: *op. cit.*

En el campo del documental, relativo a las películas que retrataron la dictadura en esta etapa, hay que apuntar que fueron pocas las cintas que se estrenaron en salas comerciales.¹⁰³ Además, las que lo hicieron, a excepción de una, no estuvieron más de dos semanas en cartel, por lo que el impacto que tuvieron en el público chileno en general fue escaso. Estos estrenos se produjeron a partir del año 2000, diez años después del fin de la dictadura. Esto tiene dos lecturas a tenor de lo dicho anteriormente. La primera es que la recuperación del género documental, ante las sombras de crisis que acechaban al sector en los años noventa, se produjo a raíz de la del cine de ficción. Y la segunda es que la sociedad chilena necesitó una década para poder asumir este tipo de documentales. De hecho, la primera película de las que analizamos en este periodo que se estrenó fue la ya citada *Chile, la memoria obstinada*, que buscaba avivar las memorias individuales y colectivas, para lo cual parecía que la sociedad chilena no estuviera preparada todavía.¹⁰⁴

Estrenos en salas de cine de documentales sobre la dictadura realizados entre 1990 y 2005			
Fecha de estreno	Título	Semanas en cartel	Espectadores
06/10/2000	<i>Chile, la memoria obstinada</i>	2	774
15/11/2001	<i>El caso Pinochet</i>	2	1.622
29/11/2001	<i>Estadio Nacional</i>	1	467
06/12/2001	<i>Chacabuco, memoria del silencio</i>	1	185
10/03/2005	<i>Malditos, la historia de Fiskales Ad-Hok</i>	2	218
01/09/2005	<i>Salvador Allende</i>	17	41.438
26/10/2006	<i>80s, el soundtrack de una generación</i>	1	420

Fuente: <http://cultura.gob.cl/text/text1202.PDF>

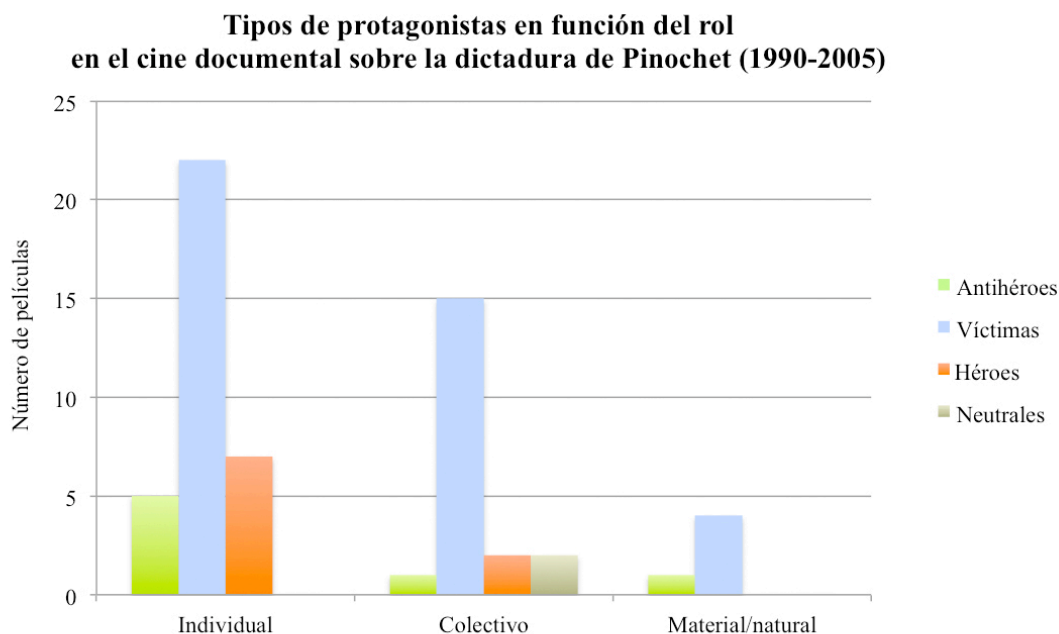
Tab. 4

Esta no fue la única obra de Patricio Guzmán que se estrenó en los cines durante estos años, pues también llegaron a las salas comerciales

¹⁰³ También las hubo que pasaron directamente a salas de arte y ensayo como *El muro de los nombres* (Germán Liñero, 1999) y *La televisión del No* (Juan Forch, 1999).

¹⁰⁴ Millán, F. J.: *La memoria agitada: cine y represión en Chile y Argentina*. Madrid, Ocho y Medio, 2001.

otras dos: *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004). Las diecisiete semanas que estuvo en cartel y los más de cuarenta mil espectadores que vieron la cinta dedicada al presidente socialista rompieron,¹⁰⁵ de alguna manera, el estigma que este tipo de películas tenía entre el gran público (tab. 4). Añádase que, de las otras cuatro películas estrenadas, dos tenían como tema central la dictadura: *Chacabuco, memoria del silencio* (Gastón Ancelovici, 2001) y *Estadio Nacional* (Carmen Luz Parot, 2001). Mientras que las otras dos utilizaban la dictadura básicamente como contexto para exponer el panorama musical de los ochenta: *Malditos, la historia de Fiskales Ad-Hok* (Pablo Insunza, 2004) y *80s, el soundtrack de una generación* (Eduardo Bertrán, 2005).



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 20

Con la recuperación de la democracia el retrato filmico de la dictadura se individualiza. Esto es, si durante el periodo 1973-1989 los protagonistas de los documentales que hemos analizado eran

¹⁰⁵ Ochoa, P. y Leiva, C.: Informes de oferta y consumo de cine en Chile. Recurso electrónico, 2013. En línea: <http://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/informe2013/por-periodo-ano- calendario.html> [consultado el 27/09/2016].

mayoritariamente colectivos, a partir de 1990 el relato histórico audiovisual se personaliza.¹⁰⁶ Al pasar de lo abstracto a lo concreto, el relato adquiere emoción. De las cincuenta y nueve películas analizadas de esta etapa, treinta y cuatro giran en torno a historias individuales (*fig. 20*). Gracias al tratamiento de estas particularidades se pueden comprender mejor los procesos históricos, ya que se utilizan las memorias personales para cuestionar la propia identidad nacional, realizando una reformulación de la historia, así como de la memoria heredada. De hecho, el cine documental suele utilizar las experiencias concretas para la recuperación de la memoria pública.¹⁰⁷ Estos retratos individuales son de tres tipos: retratos de personajes históricos, retratos de actores sociales anónimos y retratos de personas vinculadas directamente con el director.

Los retratos de personajes históricos corresponden a aquellas películas que se centran en figuras históricamente relevantes para Chile, siendo Salvador Allende y Augusto Pinochet los que más se repiten. Los documentales que hay sobre ambos en esta etapa reproducen el estereotipo que de ellos se tiene: la imagen de Allende es siempre positiva y se asocia a valores como la valentía, el honor, la lealtad, la coherencia o la solidaridad; mientras que la imagen de Pinochet es siempre negativa y está ligada a otros como la cobardía, la deshonestidad, la traición, el cinismo o la avaricia. Un caso paradigmático es el de *El último combate de Salvador Allende*, en el que se aportan nuevas perspectivas sobre la relación entre Allende y Pinochet. En un momento de la película se recuerda una frase pronunciada por el presidente socialista durante el asedio a La Moneda: «El pobre Pinochet debe estar preso», pensaba ingenuo Allende. Este detalle evidencia el nivel de engaño al que había llegado Pinochet, pues mientras bombardeaba a su presidente, este realmente creía que el general se había mantenido fiel al gobierno.

Aunque la falta de consenso social acerca del pasado reciente chileno gira en gran parte sobre las opiniones dispares que se tienen de estos dos

¹⁰⁶ Barril, C.: *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la Dictadura Militar chilena*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.

¹⁰⁷ Chanan, M.: *op. cit.*

personajes antagonistas,¹⁰⁸ algo que queda demostrado en películas como *I love Pinochet*, lo cierto es que el cine emite un discurso uniforme sobre estas figuras históricas. De esta manera, el retrato que el cine documental puede hacer del pasado queda demasiado homogeneizado, sin que haya espacio para la discusión. Allende siempre es retratado como una víctima de la dictadura, mientras que Pinochet, a pesar de la legión de seguidores que tiene, suele ser visto como un verdugo, que, además, sale indemne de los contratiempos que se le presentan. Por ejemplo, tras perder el Plebiscito de 1988 continuó ostentando cargos de poder en el nuevo contexto político del país; por no hablar de que, tras su arresto en Londres, consiguió la extradición a Chile, donde fue recibido como un héroe.

Como hemos visto, la dictadura de Pinochet es normalmente representada en el cine documental a través de las víctimas, más que a través de los propios victimarios. Aun así, algunas películas utilizan la figura del antihéroe para retratar las estructuras represivas del régimen. Para Aida Vallejo, este tipo de protagonista «adquiere el mismo rol que el héroe en la narración, pero sus características identitarias y psicológicas chocan con los valores sociales de los espectadores/as. Considerar una figura como héroe o anti-héroe en el documental depende precisamente del contexto cultural del espectador, y no de su construcción narrativa».¹⁰⁹ Sin embargo, en este tipo de documentales la configuración del antihéroe es bien distinta, pues la disparidad de opiniones sobre Pinochet y su gobierno militar provoca que la representación de este personaje dependa más de la narración fílmica que del contexto desde el que se mira. Podemos observar esto en el film *No me amences* (Andrés Racz, 1990), en el que la imagen que se proyecta de Pinochet está marcada por el discurso que aparece al final de la película. En él amenaza a la recién inaugurada democracia, en caso de que se vea legalmente desprotegido. Sus palabras dan a entender que el nuevo régimen no es sino una herencia de la anterior dictadura, cuyas estructuras son paradójicamente garantes de las recién estrenadas instituciones democráticas.

¹⁰⁸ Alcàzar, J. del: «Memoria para el futuro contra memorias obstinadas. Chile, cuarenta años después», *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas* 12(20), 2014, pp. 43-63.

¹⁰⁹ Vallejo, A.: *op. cit.*, 2008, p. 78.

La democracia abrió las puertas al reconocimiento cinematográfico de nuevos personajes históricos que, en algunos casos, se presentan como héroes —es la primera vez que el héroe documental aparece en este tipo de cine como individuo y no como colectivo— por su lucha contra la dictadura, fundamental para el establecimiento de una democracia. Son los casos del cardenal Raúl Silva Henríquez, uno de los iconos en la defensa de los trabajadores y de los represaliados durante la dictadura; de Patricio Aylwin, vencedor de las primeras democráticas, en cuyo acto de investidura se realizó un homenaje a los detenidos desaparecidos; y del juez René García Villegas, que tras la instauración de la democracia en Chile se dedicó a investigar los crímenes de torturas ocurridos durante la dictadura. Aun así, a pesar de observar un incremento respecto a periodos anteriores en la *heroificación* de los personajes, en la mayoría de los documentales el centro del relato sigue correspondiendo a las víctimas de la dictadura. De hecho, los actores sociales anónimos suelen ser retratados de esta manera.

En la etapa anterior ya habíamos visto que el documental comenzaba a interesarse por actores sociales anónimos. En estos años esta tendencia se incrementa. La intención de retratar un trauma colectivo a través de las experiencias individuales permite llegar más al fondo del conflicto y democratizar el pasado chileno, que parecía estar ocupado únicamente por unos personajes concretos. Gracias a películas como *Fernando ha vuelto*, se revelan historias desconocidas. Tal es el caso de la de Fernando Olivares Mori, detenido desaparecido cuyos restos fueron encontrados en el Patio 29, para ser finalmente identificado por los médicos forenses del Instituto Médico Legal. Aunque este es uno de los muchos casos de desapariciones que se dieron en Chile, la intención de Silvio Caiozzi era entenderlo como «singular e irreplicable porque del mismo modo fue la vida de la persona asesinada».¹¹⁰ Otro ejemplo es *El pañuelo del Estadio Nacional* (Javier Bertín y Gabriela Flores, 2005), a través del cual conocemos la historia de Santiago Cavieres, uno de los muchos presos que pasaron por el Estadio Nacional.

¹¹⁰ Torreiro, C. y Cerdan, J. (eds.): *Documental y Vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005, p. 301.

Precisamente, el Estadio Nacional es uno de los lugares que toma protagonismo en este periodo del cine documental sobre la dictadura. La recuperación de los espacios simbólicos —a la que aludíamos más arriba— permite que algunas películas centren sus relatos en escenarios donde se han producido hechos traumáticos. La primera película en recuperar estos espacios que habían pertenecido a la dictadura fue *La Flaca Alejandra*. En el film, Marcia Merino regresa a la casa de torturas José Domingo Cañas, donde delataba a los antiguos compañeros del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). El mero hecho de poder entrar en él constata la derrota de la dictadura. Sin embargo, al estar el lugar totalmente desolado se evidencia la necesidad del pueblo chileno de regresar a ese oscuro pasado para enfrentarse y superar el trauma vivido, pues el abandono simboliza el proceso de desmemoria que vive el país.

Muchos de estos espacios aparecen incluso como los auténticos protagonistas de las cintas. En estos casos tienen la función de *lugares de memoria*, es decir, espacios asociados a la dictadura que forman parte del relato filmico y transforman su significado a raíz de los cambios políticos y sociales que ha vivido Chile tras la recuperación de la democracia. Según Pierre Nora, los lugares de memoria «no son aquellos que recordamos, sino donde la memoria trabaja»,¹¹¹ por lo que en estas películas juegan un papel determinante como elementos evocadores de recuerdos. De hecho, «cualquier conmemoración implica una puesta en escena, en un determinado escenario, que transmite significados relativos a una determinada versión de los hechos que se recuerdan».¹¹² Muchos de los testigos que aparecen en los documentales de la posdictadura acuden a estos espacios para rememorar el pasado y así constatar de qué manera han cambiado de aspecto y de función —si lo han hecho— a lo largo del tiempo. Son lugares que, en términos generales, continúan en pie. Por lo tanto, son localizables y forman parte de la vida de los chilenos en la actualidad.

¹¹¹ Nora, P.: «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations* 26, 1989, p. 17.

¹¹² Fernández Droguett, R.: «Los lugares de la memoria; del golpe y la dictadura militar en Chile. Un análisis autoetnográfico de la marcha del 11 de septiembre», *Cuadernos de Neuropsicología* 1(2), 2007, p. 154.

Además, muchos poseen un peso específico en el relato filmico, ya que son parte indispensable de la historia que se trata de documentar.¹¹³



Imágenes del film *Estadio Nacional* en las que se ve a cuatro antiguos presos del Estadio Nacional que visitan el lugar donde estuvieron recluidos para reavivar recuerdos.

Estos son los casos del citado Estadio Nacional, que es el punto de confluencia de los testimonios que aparecen en el film *Estadio Nacional* de Carmen Luz Parot; de Villa Grimaldi, en cuya construcción como lugar de memoria se centra la cinta *El muro de los nombres* de Germán Liñero; del campo de concentración de Chacabuco, sobre cuyo abandono reflexiona Gastón Ancelovici en *Chacabuco, memoria del silencio*; y del Patio 29, en torno al que Esteban Larraín traza en el film *Patio 29. Historias de silencio* los tres procesos –ya lo vimos en el tercer capítulo– por los que pasan los familiares de detenidos desaparecidos que logran recuperar a sus deudos: la pérdida, la búsqueda y el encuentro.

En cuanto al retrato filmico de personas que tienen vínculos directos con los creadores audiovisuales hemos de destacar como película cumbre *La Flaca Alejandra*. En ella Carmen Castillo trata de buscar respuestas a la muerte en 1974 de su compañero sentimental, Miguel Enríquez, dirigente del MIR, a través del testimonio de Marcia Merino, cuya traición pudo ser

¹¹³ Barroso, G.: *op. cit.*, 2016b.

clave para el asesinato de este. Años más tarde de *La Flaca Alejandra*, la figura de Miguel Enríquez fue de nuevo rescatada cinematográficamente. Esta vez fue por un hijo suyo, Marco Enríquez-Ominami, en *Chile, los héroes están fatigados* (2002), quien lo eleva a la altura de leyenda. Relacionada con la historia de Merino también estuvo la muerte de Antoni Llidó,¹¹⁴ sacerdote español y miembro del MIR que desapareció durante la dictadura en Chile. Su sobrino Andreu Zurriaga trata de reconstruir sus últimos días en el film *Queridos todos* (1999). Carmen Castillo volvió a utilizar el cine para reflejar la vida de otro ser querido, víctima de la dictadura, en esta ocasión por culpa del exilio: su padre, Fernando Castillo, a quien rinde homenaje en *El país de mi padre* (2004).

El vínculo familiar también aparece en películas como *Mi hermano y yo* (Sergio Gándara, 2002) y *Volver a vernos* (Paula Rodríguez, 2002), aunque sin que sus directores se impliquen en las respectivas historias. La primera rescata la historia de Carlos Fariña Oyarce, un niño de trece años detenido desaparecido durante veintisiete años, a través del proceso de búsqueda de su hermano Iván, que lucha por esclarecer los hechos. Mientras que la segunda reúne a tres activistas universitarios durante la dictadura, Alejandro Goic, Carolina Tohá y Enrique París, cuyos relatos están marcados por ser familiares de víctimas, cuando no víctimas directas del régimen. Por ejemplo, los dos últimos son hijos de José Tohá y Enrique París, asesinados por la dictadura.

De regreso a los documentales de Carmen Castillo, aunque contienen una reflexión interna y parten de una motivación personal, no pueden ser considerados en ningún caso como documentales autobiográficos. Este subgénero, que ya vimos cómo aparecía en la etapa anterior, recibe ahora un fuerte impulso gracias a la obra de Alejandra Carmona, *En algún lugar del cielo* (2003), ganadora al mejor documental en la séptima edición del FIDOCS.¹¹⁵ A partir de la muerte de su padre, Augusto Carmona, militante

¹¹⁴ Martí, J. J.: *Antoni Llidó Mengual. Unes mirades retrospectives*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2002.

¹¹⁵ En la edición anterior fueron galardonadas otras tres películas sobre la dictadura: *Volver a vernos*, *I love Pinochet* y *Mi hermano y yo*, que recibieron el primer, el segundo y el tercer premio, respectivamente, dentro de la sección nacional.

del MIR que pasó a la clandestinidad tras el golpe y fue asesinado en 1977, la directora «inicia [...] un viaje al pasado como forma de entrar a una reflexión sobre las consecuencias personales, los ideales políticos y el fracaso de ciertas utopías».¹¹⁶ A partir de la historia de su padre, ella reconstruye su propia historia, que es la que acaba guiando el relato fílmico.



Imágenes del documental autobiográfico de Alejandra Carmona, *En algún lugar del cielo*.

Para terminar, es interesante señalar que durante esta etapa aparecen nuevos tipos de actores sociales que dan una dimensión diferente al retrato cinematográfico documental que se estaba haciendo de la dictadura hasta entonces. Por primera vez se pusieron caras a los miembros del FPMR, uno de los principales focos de resistencia contra Pinochet. Por ejemplo, el film *Imaginario inconcluso* (Pablo Basulto, 1990) recoge la fuga que protagonizaron cincuenta presos miembros del FPMR a las puertas de la

¹¹⁶ Barril, C.: «Dimensiones de lo político. El yo en el documental chileno: una nueva forma de escritura política». En Barril, C. y Santa Cruz, J. M. (eds.): *El cine que fue: 100 años de cine chileno*. Santiago, Arcis, 2011, p. 166.

democracia. Se trata por primera vez la figura del militar víctima de la dictadura, encarnado en Efraín Jaña –el único cargo militar que no siguió la orden de los golpistas en 1973–, a quien Patricio Henríquez dedica su film *Desobediencia* (2005). Se enfoca hacia el pueblo mapuche y la manera en que vivieron durante la dictadura, algo que el cine había obviado hasta el momento. En *Üxüf Xipay. El despojo* (Dauno Totoro, 2004) se deja constancia de la «derrota de los más débiles»,¹¹⁷ los mapuches, que también sufrieron allanamientos y torturas mientras gobernaba Pinochet. Asimismo, aparecen testimonios desgarradores, como los de las mujeres víctimas de torturas en *La venda* (Gloria Camiruaga, 2000). En cierta medida, con esta ampliación del abanico de actores sociales, se evidencia la complejidad de ese tiempo histórico y la magnitud de las violaciones de Derechos Humanos.

Para concluir podemos decir que la recuperación de la democracia supuso una relativa aceptación de los discursos críticos con la dictadura. La existencia de ciertos vestigios de esa época provocó que el cine documental siguiera proyectando sobre ella una imagen negativa. Para ello se sitúan generalmente a individuos concretos como protagonistas, que son representados como víctimas de la dictadura. Esta visión crítica del pasado reciente todavía se encuentra con las puertas cerradas de los canales oficiales de difusión –la censura en la televisión se transforma en autocensura–, por lo que supone una motivación para la creación de eventos cinematográficos, como el FIDOCS, que se convierten en los principales espacios para exhibir este tipo de filmes.

¹¹⁷ Veres, L.: *Cine documental y criminalización indígena. Terrorismo, cine documental y mundo mapuche*. Temuco, Ediciones Universidad de La Frontera, 2015, p. 145.

5.4. La consolidación de la mirada documental como única *verdad* histórica: 2006-2014.

En los años posteriores a la muerte de Pinochet, el cine documental chileno encontró nuevas vías de difusión a las que habían dominado hasta el momento. La creación de la Cineteca Nacional de Chile en 2006 y del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en 2010 ha sido decisiva no solo para evitar el abandono del género –tanto por parte de los espectadores como por parte de los creadores–, sino también para revitalizarlo hasta el punto de encumbrarlo como uno de los tesoros culturales del país. Este era el impulso institucional que necesitaba el cine documental, sin olvidar los fondos estatales con los que están realizados muchos filmes de no ficción y que, en cierta medida, suponían una institucionalización del género.¹¹⁸ De esta manera, la visión que este tipo de películas mostraba sobre el pasado reciente chileno por fin disponía de un espacio público donde proyectarse. Sin embargo, lo que de verdad ha transformado la difusión de los documentales sobre la dictadura ha sido la popularización de Internet.

Las páginas web se han colocado como la «primera plataforma de apoyo a la distribución de los documentales, como vitrina y medio de comunicación».¹¹⁹ Cada vez con mayor frecuencia las películas utilizan Internet para llegar al público, bien sea a través de un sitio web, de un blog o de las redes sociales, principalmente Facebook. Para ilustrar el uso de estas vías de difusión y promoción, traemos aquí varios ejemplos. Sobre el primer tipo tenemos que la película *Occupy the imagination. Historia de la resistencia y la seducción* (Rodrigo Dorfman, 2013) cuenta con su propia página, que forma parte de un proyecto multimedia del director.¹²⁰ De otras, como *Vuelta y vuelta. Memorias del exilio chileno* (Daniela Bichl y Markus Toth, 2013), tenemos noticias gracias a la web de la productora, en

¹¹⁸ Ramírez, E.: «Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura», *Aisthesis* 47, 2010, pp. 45-63.

¹¹⁹ Bustos, P.: *Comienzo del despegue. Estado de la distribución y comercialización de documentales en Chile entre 2000-2010*. Santiago, ChileDoc, 2014, p. 36.

¹²⁰ <http://occupytheimagination.org/espanol/> [consultado el 02/10/2016].

este caso, La Manada Video- & Filmproduktion.¹²¹ En cuanto al formato blog, este es utilizado para publicar diferentes contenidos acerca de la película *¡Viva Chile mierda!* (Adrián Goycoolea, 2014), desde el tráiler hasta noticias sobre futuras proyecciones.¹²² Por último, Facebook sirve de portal para la publicación de los documentales realizados en el taller audiovisual Llalliyacha,¹²³ entre los que se encuentran varios de Pepe Burgos: *La resistencia del cordón Cerrillos* (2008), *Más fuerte que la metralla* (2011), *Tomé, memoria obrera* (2012) y *Chacabuco, memoria de un campo de prisioneros* (2014).

Mención aparte merecen las plataformas de videos *online*, como Youtube o Vimeo, donde se pueden visionar trailers, cuando no la película completa. Los primeros filmes se subieron a la red en torno al año 2007 – uno de los primeros fue *La Flaca Alejandra*–, aunque no fue hasta el 2010 cuando el tráfico de películas en la red llegó a cotas relevantes. Gracias a la exposición pública de las cintas en estas plataformas, algunas han llegado a alcanzar decenas de miles de visionados, siendo las más visitadas *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007),¹²⁴ con casi cincuenta mil entradas, *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010),¹²⁵ con más de cuarenta mil; *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008),¹²⁶ con unos veinticinco mil; y *Hornos de Lonquén* (Luis Díaz, 2011),¹²⁷ con algo más de veinte mil. Caso aparte habría que mencionar la película *La doctrina del shock* (Michael Winterbottom y Mat Whitecross, 2009), con más de un millón de visitas, lo

¹²¹ <http://www.lamanada.at/Vuelta.php?lang=german> [consultado el 04/10/2016].

¹²² <https://vivachilemierdathefilm.com/> [consultado el 02/10/2016].

¹²³ <https://www.facebook.com/Llalliyacha-269656979849413/?fref=ts> [consultado el 02/10/2016].

¹²⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BVgBseOVvz8> [consultado el 30/09/2016].

¹²⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gSbg1S3O7xM&list=PLHtfzAUmQM8cOBqyEgTnRSwk0smSan8Kf> [consultado el 30/09/2016].

¹²⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pObhGu4N5b0> [consultado el 30/09/2016].

¹²⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WB1WxS0sEDY> [consultado el 30/09/2016].

que podría explicarse por estar dirigida tanto a un público de habla hispana como a un público anglosajón.¹²⁸

Sin duda, Internet ha logrado que estas películas alcancen una proyección y una visibilidad internacional. No obstante, esta accesibilidad conlleva a veces problemas con los derechos de autor y de exhibición, asunto no menor, por otra parte. Los documentales que se encuentran en Vimeo, en términos generales, han sido subidos por el propio autor, que controla el acceso a través de una clave. En cambio, los documentales de Youtube suelen ser difundidos por personas ajenas a la producción del film, lo que ocasiona normalmente denuncias por parte de los autores y la consecuente retirada del video de Internet. Por eso, hay que tener cuidado a la hora de manejar estas cifras de visionados, ya que, aparte de las duplicidades que se dan en algunos casos, pues dos o más usuarios del portal pueden haber subido el mismo archivo, podríamos encontrarnos ante películas que han sido retiradas previamente y vueltas a subir, aunque no sabemos si con permiso.

Algunas de las películas que hemos analizado también se pueden visionar a través de canales oficiales. Estos son los casos de *El lado oscuro de la Dama Blanca* (Patricio Henríquez, 2006),¹²⁹ que se encuentra disponible en el archivo digital de la ONF (Office National du Film du Canada); y *Pre-Apocalipsis* (Rodrigo Gonçalves, 2010),¹³⁰ una de las pocas películas recientes que la Cineteca Nacional de Chile ha subido a su archivo digital. Esta última forma parte del proyecto de conservación y difusión del patrimonio cinematográfico chileno que el Centro Cultural Palacio La Moneda (CCPLM) está llevando a cabo a través de la Cineteca Nacional de Chile. El acceso *online* a este acervo audiovisual es posible desde 2013 gracias al proceso de digitalización que se está realizando de los materiales que las bóvedas de la Cineteca Nacional de Chile atesoran.¹³¹

¹²⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Nt44iveC9rg> [consultado el 30/09/2016].

¹²⁹ Disponible en: https://www.onf.ca/film/cote_obscur_de_la_dame_blanche/ [consultado el 24/08/2015].

¹³⁰ Disponible en: <http://www.ccplm.cl/sitio/pre-apocalipsis/> [consultado el 24/08/2015].

¹³¹ La consulta de los fondos digitales de la Cineteca Nacional de Chile se puede hacer en la siguiente dirección: <http://www.ccplm.cl/sitio/secciones/cineteca-nacional/cineteca-online/> [consultado el 30/09/2016].

Pero el archivo digital *online* de la Cineteca Nacional de Chile no es el único medio de difusión del que se han beneficiado estas películas, ya que el Centro Cultural Palacio La Moneda (CCPLM), al que esta pertenece, cuenta con una sala de cine y un microcine donde se han estrenado varios de los documentales con los que hemos trabajado, como *La Independencia inconclusa* (Luis Vera, 2010). Además, desde el año 2011 la Cineteca Nacional de Chile organiza un festival en el que han participado cintas como *Pena de muerte* (Tevo Díaz, 2012), *Marker 72* (Miguel Ángel Vidaurre 2012) o *El vals de los inútiles* (Edison Cajas, 2013), por citar algunas.

Otra plataforma digital que ha servido para la difusión del cine chileno en general y del cine documental sobre la dictadura en particular es la Enciclopedia de Cine Chileno,¹³² creada en 2009 gracias al apoyo institucional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En el sitio web no solo aparece información detallada sobre la filmografía chilena desde 1897, sino que, además, en algunos casos va acompañada de un enlace para poder visionar las películas. El portal ofrece a los propios creadores difundir ahí sus trabajos, por lo que permite a los cineastas más independientes y, por tanto, más desprotegidos ante la industria cinematográfica, dar una visibilidad importante a sus películas. En cierta medida, se democratiza la difusión del cine, lo que no se puede explicar sin una democratización previa de la realización cinematográfica.

La llegada de las nuevas tecnologías al sector permite la creación de productos audiovisuales de manera sencilla y barata. Los equipos de grabación de alta definición ya están al alcance de cualquier persona. Además, para montar la película ya no hace falta nada más que un ordenador y un software de edición de video. Con el soporte digital, además, las incompatibilidades entre los sistemas analógicos NTSC y PAL quedaban para los libros de historia, permitiendo la difusión del cine digital en cualquier parte del mundo y a bajo coste.¹³³ A esto se suma la apertura

¹³² La página web de la Enciclopedia de Cine Chileno es la siguiente: <http://www.cinechile.cl> [consultado el 30/09/2016].

¹³³ Larraín, C.: «Nuevas tendencias del cine chileno tras la llegada del cine digital», *Aisthesis* 47, 2010, pp. 156-171.

de escuelas de cine y la oferta universitaria de carreras en las que se imparten asignaturas de cine, por lo que se crea un conjunto de potenciales realizadores, entre los cuales hay algunos con motivaciones para construir su propia visión de la dictadura.

Esta democratización cinematográfica se produce en un contexto en el que la democracia se asienta en Chile y, con ello, la imposición de un relato histórico –el de las víctimas– como única verdad posible sobre el pasado reciente del país. Este proceso de asimilación del relato de las víctimas por parte de la sociedad y las instituciones se debe a que «la *autoridad* [...], que establece la *verdad de los hechos* que configuran la violación de los derechos, emana del estatus que el sistema normativo de los Derechos Humanos ha otorgado a la voz y a la entidad misma de la víctima». ¹³⁴ Esta autoridad, que en este caso proviene de las comisiones de verdad, legitima el relato de esa parte de la sociedad que acaba imponiéndose como la memoria de todo el país.

Uno de proyectos para democratizar la memoria en Chile ha sido el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, ¹³⁵ cuyos objetivos son: proponer una reflexión a la sociedad chilena sobre su pasado y sobre la importancia de los Derechos Humanos, y evitar que las atrocidades cometidas durante aquellos años de horror vuelvan a suceder. Además, ha sido un espacio fundamental para la difusión de documentales sobre la dictadura en los últimos años. El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, aparte de una sala de proyecciones donde se han estrenado películas como *El caso Paine* (Robert Contreras, 2013) o *Escapes de gas* (Bruno Salas, 2014), cuenta con un Centro de Documentación Audiovisual (CEDAV) donde se pueden consultar libremente una ingente cantidad de películas de no ficción relativas al momento histórico que aquí estudiamos.

Aparte de las salas de la Cineteca Nacional de Chile y del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, este tipo de películas se suelen proyectar en salas pequeñas como el Cine Arte Normandie, el Cine Arte

¹³⁴ Rincón, T.: «La verdad histórica: una verdad que se establece y legitima desde el punto de vista de las víctimas», *Revista Estudios Socio-Jurídicos* 7, 2005, p. 332.

¹³⁵ Para más información sobre el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, se puede acceder a la siguiente dirección: <http://ww3.museodelamemoria.cl/> [consultado el 30/09/2016].

Alameda o el Cine El Biógrafo. Rara vez estas películas se han estrenado en multicines, aunque en algunas ocasiones ha ocurrido, como el caso de *El diario de Agustín*, que se pudo ver en Cine Hoyts y en Cinemark. Durante este periodo, los documentales sobre la dictadura que llegaron a las salas comerciales tuvieron una estabilidad mayor que los de la etapa anterior, cuando apenas aguantaban un par de semanas en cartel, a excepción de *Salvador Allende* que, recordemos, estuvo diecisiete.

Estrenos en salas de cine de documentales sobre la dictadura realizados entre 2006 y 2014			
Fecha de estreno	Título	Semanas en cartel	Espectadores
28/09/2006	<i>La hija del general</i>	2	710
08/11/2007	<i>Calle Santa Fe</i>	4	2.543
18/12/2008	<i>El diario de Agustín</i>	3	1.090
01/09/2011	<i>La muerte de Pinochet</i>	3	428
08/09/2011	<i>Nostalgia de la luz</i>	6	4.589
15/09/2011	<i>El edificio de los chilenos</i>	6	992
22/09/2011	<i>Electrodomésticos, el frío misterio</i>	2	54
24/11/2011	<i>El mocito</i>	5	1.266
17/05/2012	<i>Balmes, el doble exilio de la pintura</i>	2	137
07/11/2013	<i>Pena de muerte</i>	2	61

Fuente: <http://cultura.gob.cl/text/text1202.PDF>

Tab. 5

Entre 2006 y 2014 encontramos varias películas que se proyectaron durante cinco y seis semanas: *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) y *El mocito* (Marcela Said y Jean de Certeau, 2010). Además, cuatro superaron el millar de espectadores y una se quedó al borde de esta cifra (tab. 5), lo que indica una asimilación de estas temáticas por parte del público chileno medio, aquel que ve cine por los canales más tradicionales: salas de cine y televisión. Esto, no obstante, no se explica por un incremento del número de espectadores que acude a las salas a ver películas chilenas. Y es que, aunque cada vez más gente va al cine, el producto nacional sigue siendo

consumido por una cantidad de público que apenas ha variado desde comienzos del siglo XXI.¹³⁶

Hay que tener en cuenta que esta incorporación de documentales a los circuitos comerciales contrarrestaba la autocensura que TVN se seguía imponiendo, afectando a un tipo de películas críticas con el régimen dictatorial. En estos años, por ejemplo, se evitó emitir filmes como *Opus Dei, una cruzada silenciosa* (Marcela Said y Jean de Certeau, 2006), *El hombre de la foto* (María José Martínez y Gonzalo Ramírez, 2006), *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006), *Calles caminadas* (Eliana Largo, 2006), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2006), *Circunstancias especiales* (Marianne Teleki y Héctor Salgado, 2007) y *Una vida verdadera. El sacrificio de Miguel Woodward* (Andrés Brignardello y José Acevedo, 2007), entre otros.¹³⁷

Ante esta situación, el FIDOCS ha seguido siendo la principal plataforma de difusión de este tipo de cine y el evento que más estrenos ha concentrado.¹³⁸ Un total de veintinueve películas documentales sobre la dictadura aparecieron en el FIDOCS (tab. 6), del cual, además, algunas salieron premiadas como *Opus Dei, una cruzada silenciosa* y *La ciudad de los fotógrafos*, que recibieron la Mención Honrosa en la edición del 2006; *Circunstancias especiales*, que logró el Premio Especial del Jurado en 2007; *El edificio de los chilenos*, que obtuvo el Gran Premio Embajada de Francia en 2010; y *El mocito*, que consiguió la Mención Especial en la Competencia Latinoamericana en 2011, entre otras.

¹³⁶ Trejo, R.: «El cine chileno en la primera década del siglo XXI. El agotamiento ideológico de una estrategia de desarrollo material». En Barril, C. y Santa Cruz, J. M. (eds.): *op. cit.*, 2011, pp. 84-101.

¹³⁷ Portales, F.: art. cit.

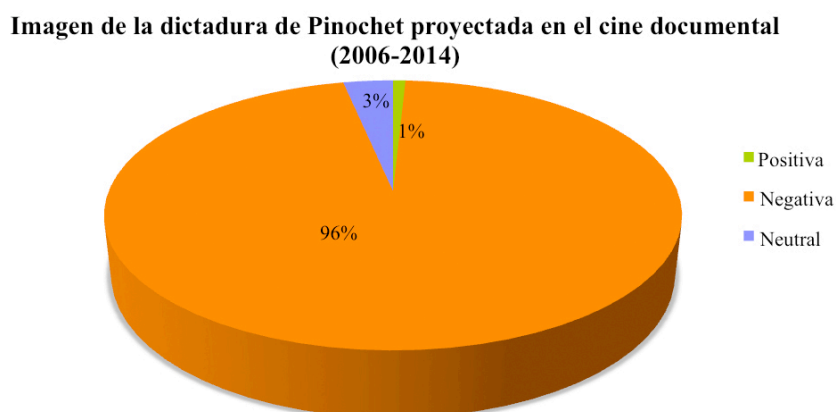
¹³⁸ Bustos, P.: *op. cit.*

Estrenos en el FIDOCS de documentales sobre la dictadura realizados entre 2006 y 2014		
Título	Edición	Sección FIDOCS
<i>¡Viva Chile mierda!</i>	2014	Competencia nacional
<i>¿Qué historia es esta y cuál es su final?</i>	2013	Competencia nacional
<i>Abuelos</i>	2011	Foco Derechos Humanos
<i>Circunstancias especiales</i>	2007	Competencia nacional
<i>El diario de Agustín</i>	2008	Película inaugural
<i>El eco de las canciones</i>	2011	Competencia nacional
<i>El edificio de los chilenos</i>	2010	Competencia nacional
<i>El juez y el general</i>	2008	Muestra nacional
<i>El lado oscuro de la Dama Blanca</i>	2006	Muestra nacional
<i>El mocito</i>	2011	Competencia Latinoamericana
<i>El soldado que no fue</i>	2010	Competencia nacional
<i>El vals de los inútiles</i>	2014	Competencia nacional
<i>Electrodomésticos, el frío misterio</i>	2011	Foco Talentos
<i>Escapes de gas</i>	2015	Competencia nacional
<i>Imagen final</i>	2009	Competencia Latinoamericana
<i>La batalla de Plaza Italia</i>	2009	Competencia nacional
<i>La ciudad de los fotógrafos</i>	2006	Competencia nacional
<i>La doctrina del shock</i>	2011	Foco Abre los ojos
<i>La hija del general</i>	2006	Competencia nacional
<i>La sombra de don Roberto</i>	2007	Competencia nacional
<i>Las piedras no se mueven solas</i>	2010	Foco Derechos Humanos
<i>Mi vida con Carlos</i>	2010	Competencia Latinoamericana
<i>Nostalgia de la luz</i>	2010	Película inaugural
<i>Opus Dei, una cruzada silenciosa</i>	2006	Competencia nacional
<i>Pena de muerte</i>	2013	Competencia nacional
<i>Por sospecha de comunista</i>	2008	Competencia nacional
<i>Reinalda del Carmen, mi mamá y yo</i>	2006	Competencia nacional
<i>Teatro callejero, mi capitán</i>	2012	Foco Carlos Flores
<i>Un diplomático francés en Santiago</i>	2008	Muestra nacional

Fuente: <http://www.fidocs.cl>

Tab. 6

En consonancia con la consolidación del punto de vista de las víctimas acerca de la dictadura, el cine documental siguió ofreciendo una visión bastante homogénea del pasado reciente de Chile. De las ciento veintiuna películas analizadas en este periodo, el 96% se posiciona contra la dictadura (fig. 21). De esta manera, el discurso cinematográfico sobre este tema acaba suplantando el discurso oficial sobre el pasado, pues la unanimidad en la crítica contra la dictadura hace que su mirada acerca de la realidad pretérita se convierta en una verdad irrefutable. El otro 4% corresponde a filmes que no tienen una clara postura contraria a la dictadura o que se posicionan directamente a favor de esta. En efecto, casi cuarenta años después del golpe encontramos un nuevo documental propagandístico –uno de los tres que hay– sobre Pinochet.



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 21

Por una parte, las películas que muestran cierta indefinición sobre la dictadura se introducen en el mundo de la derecha chilena para intentar comprender por qué sigue vivo el pinochetismo. Aunque encierran una especie de crítica al régimen, filmes como *Después de Pinochet. La sanación del corazón herido de un país* (Annabel Aguirre, 2008) y *La odisea de Ulises* (Lorena Manríquez y Miguel Picker, 2014) tratan de no juzgar las opiniones de las personas que se dicen seguidoras de Pinochet, entre otras cosas, porque están directamente vinculadas con las autoras de dichos documentales. De esta manera, el viaje al corazón de la derecha tiene una doble motivación: ubicarse dentro de la división ideológica que todavía vive el país y que se ve reflejada en su entorno más cercano, y

buscar respuestas a la participación de sus familiares en la dictadura con el fin de expiar las culpas.



El mundo pinochetista convertido en esperpento en el film *La muerte de Pinochet*.

El caso de *La muerte de Pinochet* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2011) es diferente, pues no existen tales motivaciones detrás. Este film realiza un retrato esperpéntico de la división social en Chile a partir del relato de cuatro personas que recuerdan el día de la muerte del dictador. Mientras unos lloran en recuerdo de Pinochet, pues lo consideran como un mártir, otros lo celebran, ya que para ellos es un asesino. El documental tiene como protagonista a Pinochet, cuyo cuerpo inerte va generando opiniones completamente antagónicas. Resulta interesante observar cómo la figura del dictador está representada como un foco de crisis en la sociedad chilena actual. De esta manera, predomina la idea de Pinochet como modelador de la misma, dejando en segundo plano su papel histórico. Este ya se conoce, no necesita ser probado, pues ha formado parte de la memoria oficial durante años.¹³⁹ Es decir, prima el relato sobre la huella dejada por Pinochet en la sociedad chilena, más que la propia pisada del dictador. De esta manera, la propuesta de Perut y Osnovikoff nos obliga a

¹³⁹ Bossay, C.: «Documentando el pasado: documentos históricos en documentales contemporáneos sobre la dictadura chilena». En Villarroel, M. (coord.): *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, LOM Ediciones, 2014, pp. 177-186.

reflexionar sobre la conservación de la memoria y de las diferentes formas de enfrentarse a un trauma que sigue vigente y condiciona la convivencia democrática del país.¹⁴⁰

La única película que se posiciona a favor del dictador es *Pinochet* (Ignacio Zegers, 2012), el más claro ejemplo de cine propagandístico del régimen pinochetista. Realizado seis años después de la muerte de Pinochet, este documental anacrónico y atípico se centra más en la obra del dictador que en su propia figura. *Pinochet* es anacrónico porque rescata una época pasada en un sentido –propagandístico– que no corresponde al tiempo –democracia– en que se filma. Asimismo, la cinta es atípica porque justifica, defiende y ensalza una dictadura que se supone superada, por lo que el fin último de este tipo de películas –ganar adeptos al régimen, así como propagar la ideología del mismo– se pierde. De alguna manera se trata de volver a imponer la memoria oficial de aquel tiempo, que ahora se encuentra arrinconada. Al régimen de Pinochet se le atribuye la labor de modernización del país, gracias a las numerosas obras públicas y sociales que se llevaron a cabo durante su mandato. El film también se centra en la reactivación económica, sobre la cual únicamente se menciona el milagro chileno, olvidándose de la crisis económica de los años ochenta. Se justifica su existencia porque supuso la pacificación del país, poniendo fin a la «amenaza marxista». Es más, a Pinochet se le atribuye la construcción de la democracia actual en Chile, pues la Constitución de 1980 es la que sigue vigente, así como la convocatoria del Plebiscito en 1988, que abrió las puertas a las elecciones libres.¹⁴¹

Sin embargo, Pinochet no fue el único victimario que aparece como protagonista en esta etapa del cine documental sobre la dictadura. Los cineastas se interesaron también por otros personajes vinculados al propio régimen, debido a que sus respectivas obras siguen presentes en la sociedad chilena. Son los casos del periodista Agustín Edwards Eastman, sobre el que gira el film *El diario de Agustín*,¹⁴² y del economista Milton Friedman,

¹⁴⁰ Barroso, G.: *op. cit.*, 2015b.

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² El film *Voces de Chile* (Cyrus Omoomian, 2011) también acusa a Agustín Edwards de estar detrás de los preparativos del golpe.

protagonista del documental *La doctrina del shock*.¹⁴³ Por una parte, el diario *El Mercurio*, del cual Edwards es propietario, sigue siendo el periódico más leído en Chile. Mientras que, por otra parte, el sistema económico que rige en Chile en la actualidad es consecuencia directa de la aplicación de las doctrinas de Friedman.

La primera película, *El diario de Agustín*, se centra en el papel que tuvo el diario *El Mercurio* durante la dictadura. Según el film, el principal medio escrito de Chile legitimó el golpe de Estado mediante una incesante campaña de manipulación mediática, que continuó durante el régimen militar con la ocultación de casos de detenidos desaparecidos, montajes de prensa para atacar a la oposición, etcétera. Aunque la figura de Edwards no aparece en el film, «es el rostro y la voz de la película, es el gran personaje».¹⁴⁴ De hecho, el ritmo del relato lo marca su ausencia, justificada porque «no da entrevistas», como argumenta su secretaria al equipo del documental. Su retrato fílmico se realiza, por tanto, a imagen y semejanza del periódico del que es dueño: el más antiguo en lengua castellana, símbolo de la aristocracia chilena e instrumento del poder. Entre tanto se va descubriendo la responsabilidad de Edwards en el golpe, pues el film constata las reuniones que a petición propia mantuvo con Richard Nixon y Henry Kissinger para acabar con el gobierno de Salvador Allende.

En cuanto a la segunda película, *La doctrina del shock*, trata sobre la aplicación de las doctrinas económicas de Friedman, siendo el Chile de Pinochet uno de los casos paradigmáticos. Este economista de la Escuela de Chicago se oponía a cualquier tipo de intervención del Estado en economía. Sin embargo, para conseguir la aceptación de un sistema capitalista puro, se debían de aplicar unas terapias de choque para que la sociedad lo asumiera. La película explica cómo se sometió a la población chilena a un doble shock. En primer lugar, se expuso a los chilenos a un shock de guerra, pues como tal fue concebido el golpe de Estado. Tras esto

¹⁴³ La implicación de la Escuela de Chicago en la implantación de la dictadura también aparece en otras películas de esta etapa como *La conspiración de Chicago* (Subversive Actions Films, 2009).

¹⁴⁴ Dittus, R.: «Estrategias discursivas en el cine documental chileno post-transición. La retórica visual contra *El Mercurio*», *Revista Cine Documental* 4, 2011. En línea: http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_02.html [consultado el 01/10/2016].

se aplicaron tácticas bélicas para aterrorizar al pueblo: torturas, ejecuciones y desapariciones. Y en segundo lugar, se impuso un auténtico shock económico. Chile pasaría en muy poco tiempo de ser un ejemplo de país socialista a ser el país más capitalista del planeta: se suprimió el control de precios, se privatizaron empresas estatales, se redujo drásticamente el gasto público, etcétera. En definitiva, se aprovechó el terror que causó el golpe y sus consecuencias para cambiar por completo el modelo económico. He ahí la obra de Friedman en Chile.



Jorgelino Vergara en cuatro momentos del film *El mocito*.

En cierta medida, a estos directores les mueve mirar «desde el presente hacia el pasado para mostrar con la nitidez de la imagen lo que está oculto a la memoria pública».¹⁴⁵ Les interesan las fuentes de poder para comprender de qué manera Chile ha procesado su pasado reciente y traumático. Para ello también se examinan individuos que, habiendo formado parte de la maquinaria de la dictadura, confiesan su participación, más o menos directamente, en las violaciones de Derechos Humanos. Su ambivalencia evidencia cuán compleja es la definición de la sociedad chilena respecto a su pasado. Nos referimos a Jorgelino Vergara,

¹⁴⁵ Horvitz, M. E.: «Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura», *Comunicación y Medios* 26, 2012b, p. 66.

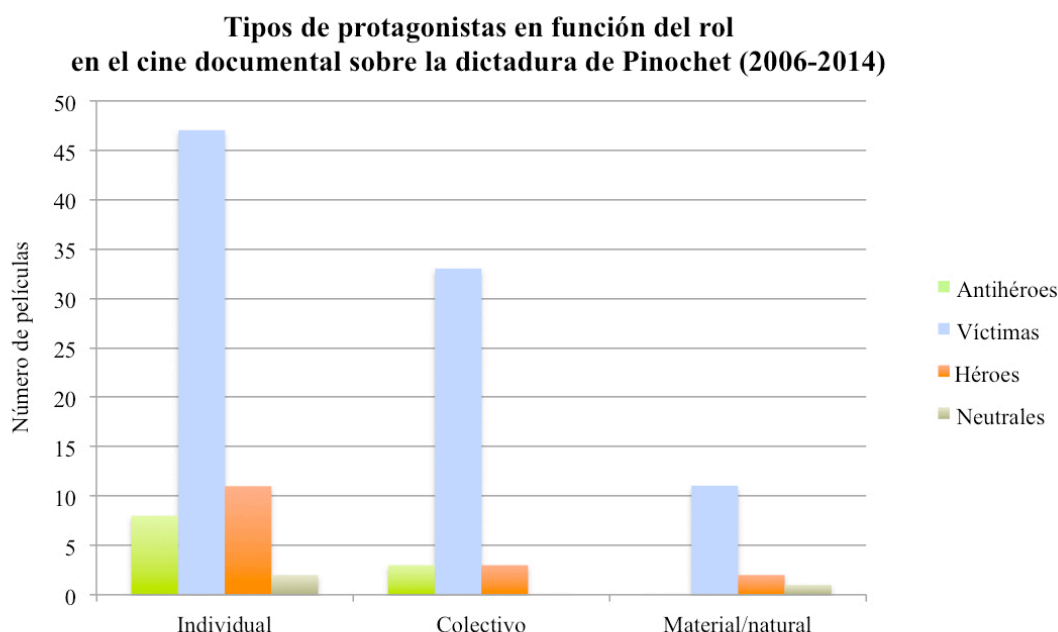
protagonista de *El mocito*, y a Andrés Valenzuela, alias Papudo, en cuya historia se centra el film *¡Viva Chile mierda!* Ambos personajes representan el lado humano de la dictadura, pues hablan de sus miedos, son conscientes del sistema de terror en el que se involucraron, se arrepienten y piden perdón.¹⁴⁶ De hecho, al renegar de la dictadura pasan de estar entre los victimarios a identificarse con las víctimas, sintiéndose en algunas ocasiones como tales.

La película *El mocito* trata la historia de Vergara, un hombre que trabajó en su adolescencia como mozo y luego como guardia del cuartel Simón Bolívar, donde la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) hizo desaparecer a cientos de personas. Vergara explica que fue partícipe involuntario de las violaciones de Derechos Humanos y, por tanto, se siente víctima de la manipulación de los servicios de seguridad. Ahora colabora identificando antiguos agentes de la DINA para poder descansar psicológicamente y olvidar lo sucedido. Su pasado le atormenta y quiere acabar con él. Su redención consiste en visitar los lugares donde fue testigo de las torturas y en otorgar la verdad a las familias que lo piden, para así poder iniciar una nueva vida alejado de la civilización, de su pasado como agente de la DINA. En definitiva, el film presenta a un victimario que, en realidad, es también víctima de la dictadura, en la que no todo fue blanco o negro.

Esta escala de grises también aparece en *¡Viva Chile mierda!* El caso de Valenzuela es parecido al de Vergara. En esta ocasión, el protagonista de la cinta pertenecía al Comando Conjunto que, de manera paralela a la DINA, realizaba detenciones y torturas. En el centro de detención del Comando Conjunto, Valenzuela actuaba como sostén de los presos, ayudándoles en todo lo que podía: les llevaba comida, les prestaba apoyo psicológico, etcétera. Atormentado por las atrocidades de las que era testigo, Valenzuela decidió contar a la prensa las torturas y las desapariciones que se estaban cometiendo. La entrevista, concedida en

¹⁴⁶ Bossay, C.: *Remembering Traumatic Pasts: Memory and Historiophoty in Fiction and Factual Films from the 2000s that Represent the Chilean Popular Unity, Coup d'état, and Dictatorship (1970-1990)*. Dirigida por Michael Chanan. Tesis Doctoral. Queen's University Belfast, 2013b.

exclusiva a la *Revista Cauce*, sacó a la luz por primera vez las violaciones de Derechos Humanos desde dentro del propio régimen. De ahí la importancia del testimonio de Valenzuela, que tuvo que huir del país, hacia Francia, en donde todavía se esconde. El hecho de tener enemigos en los dos bandos por torturador y por delator, y no poder, por tanto, regresar a Chile, evidencia su compleja situación y lo difícil que es etiquetarlo como protagonista.¹⁴⁷



Fuente: Elaboración propia.

Fig. 22

Durante esta etapa se mantiene el proceso de personificación de la historia. Los relatos individuales sobre la dictadura siguen siendo mayoría, apareciendo en el 56% de los documentales analizados (fig. 22). De estas sesenta y ocho historias individuales, cuarenta y siete representan a los protagonistas como víctimas. Es decir, durante este periodo se sigue escribiendo una historia cinematográfica del pasado reciente de Chile a través de los ojos de aquellos que sufrieron la dictadura. La tendencia

¹⁴⁷ Barroso, G.: «La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico», *Filmhistoria* 25(1), 2015a, pp. 19-34.

narcisista de los cineastas independientes latinoamericanos, que según Michael Chanan predominó en las últimas décadas,¹⁴⁸ permite la aparición de actores sociales que, de alguna manera, tienen un vínculo con el director. En estos casos, nos referimos a filmes autorreferenciales que suelen adquirir la forma de *documentales de búsqueda*. Los documentalistas se convierten en investigadores, que van relatando este proceso de búsqueda sobre sus familiares en forma de documental para poder definir sus raíces.

Un claro ejemplo de lo dicho anteriormente es el film *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2007), que rescata la memoria de Augusto Olivares, padrastro del director y víctima del asalto a La Moneda. Pacull va realizando indagaciones acerca de su muerte, recopilando testimonios y visitando los espacios donde ocurrió. En su visita al palacio presidencial descubre que el lugar donde se suicidó Olivares se encuentra en un sitio de paso, rodeado de puertas, lo que implica la intención de hacer pública su muerte. Ahí es cuando el director entiende que no solo filma para descubrir un hecho clave en su vida personal, sino para mostrar su descubrimiento al público, con la intención de hacer colectivo el trauma individual.¹⁴⁹

Esta revisión de los espacios para (re)construir estos seres ausentes también aparece en filmes como *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, en la que la directora Lorena Giachino visita aquellos lugares que evocan la memoria de la amiga de su madre: desde el Puente Bulnes, que contiene fotografías de detenidos desaparecidos, entre las que se encuentra la de Reinalda del Carmen, hasta los espacios cotidianos que compartieron ambas amigas, como la Universidad en la que estudiaron o el barrio donde se conocieron. De la misma manera, en el film *Calle Santa Fe*, su directora, Carmen Castillo, regresa a la casa donde vivió con su pareja sentimental, el dirigente del MIR Miguel Enríquez, y donde este fue asesinado en 1974. El lugar es imprescindible para recordar y encontrar respuestas a su historia. Para Castillo, «la memoria individual resurge desde esa casa». Este *lugar de memoria* actúa como elemento conector entre el pasado y el presente,

¹⁴⁸ Chanan, M.: *op. cit.*

¹⁴⁹ Barroso, G.: *op. cit.*, 2016b.

una especie de *medium* entre el mundo de los muertos y el de los vivos.¹⁵⁰ De esta manera, se construye un relato que está impregnado de elementos afectivos, lo que nos empuja incluso a replantearnos términos como el de *verdad histórica*.¹⁵¹

La cinta de Castillo es uno de los ejemplos de documentales autobiográficos que tenemos en esta etapa, pues son los recuerdos de la propia directora los que afloran al visitar su antigua casa de la calle Santa Fe. Tras el impulso que en 2003 *En algún lugar del cielo* le había dado a este subgénero del cine documental, en este periodo se produjo una consolidación del mismo. Algunas de estas películas, como *Calle Santa Fe*, son «contrarrelatos basados en “pequeñas historias”»,¹⁵² las de los propios directores, que tratan de espantar los fantasmas del pasado a través de la exposición de sus vivencias ante la cámara. En otras ocasiones, la cámara se emplea como dispositivo de denuncia. Este es el caso de *Circunstancias especiales*, film en el que el director Héctor Salgado narra la investigación que realiza junto a su mujer, Marianne Teleki, para poner ante las cámaras a sus raptos y torturadores durante la dictadura. A través de técnicas detectivescas –cámaras y micrófonos ocultos, principalmente–, Salgado va consiguiendo, con más o menos dificultad, los testimonios tanto como los silencios de los responsables militares que estuvieron relacionados con su detención y cautiverio en la localidad de Tomé.

A pesar de la tendencia del cine documental chileno a personalizar su pasado reciente, en esta etapa también aparecen nuevos colectivos como protagonistas: los miembros del Opus Dei en *Opus Dei, una cruzada silenciosa*, los fotógrafos que retrataron la dictadura en *La ciudad de los fotógrafos* o los niños del Proyecto Hogares en *El edificio de los chilenos*, entre otros. En el primer documental hay una clara intención de mostrar los

¹⁵⁰ Barroso, G.: Una ciudad de memoria. La reconstrucción de Santiago de Chile en dictadura a través del cine de no ficción. En *IV Congreso Internacional Ciudades Creativas (Madrid, 13-15 de enero de 2016)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016a.

¹⁵¹ Barril, C.: «Hacia los contornos de la experiencia. Documental autobiográfico chileno: vacíos y ausencias». En Villarroel, M. (coord.): *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago, LOM Ediciones, 2012, pp. 185-192.

¹⁵² Barril, C.: «Retratar la ausencia. Autobiografía, herencia y narrativas de duelo en la (post)dictadura». En Barril, C.; Corro, P. y Santa Cruz, J. M. (eds.): *Audiovisual y política en Chile*. Santiago, Arcis, 2014, p. 110.

entresijos de la élite eclesiástica más cercana a la cúpula militar durante la dictadura. En cuanto a los otros dos, son texto autorreferenciales en los que domina una implicación directa de los autores en el relato. Por una parte, Sebastián Moreno, director de *La ciudad de los fotógrafos*, es hijo de uno de los reporteros gráficos que documentó la represión de la dictadura. Mientras que, por otra parte, Macarena Aguiló, directora de *El edificio de los chilenos*, formó parte del Proyecto Hogares, por el que los miembros exiliados del MIR dejaron en Cuba a sus hijos para regresar a Chile a luchar contra la dictadura en clandestinidad. Estas nuevas historias evidencian, por tanto, que el tratamiento del pasado reciente chileno a través del cine documental permite múltiples perspectivas, lo que se traduce en la disposición de un gran abanico de agentes que formaron parte de este complejo proceso histórico –la dictadura de Pinochet– y cuyos relatos son susceptibles de ser filmados.

Resumiendo, durante este periodo el cine documental sobre la dictadura encontró un amplio abanico de plataformas de difusión a raíz de las innovaciones tecnológicas y del trabajo sobre la memoria realizado por las instituciones. Los mensajes críticos contra la dictadura que aparecen en estas películas se han acabado consolidando como la única visión posible sobre el pasado. De hecho, el mensaje que predomina en estos documentales nos lleva a reflexionar sobre el carácter unidireccional del cine como agente de la historia cuando se trata de representar filmicamente una dictadura como la de Pinochet.

EPÍLOGO

En 2014 Michelle Bachelet fue elegida por segunda vez presidenta de la República. En esta ocasión encabezaba una coalición de partidos de izquierda y de centro, con el nombre de Nueva Mayoría, que daba continuidad a la Concertación de años anteriores, con la principal novedad de que incluía el Partido Comunista de Chile. En el programa del nuevo gobierno de Bachelet destacó la proposición de redactar una nueva Constitución con el fin de enterrar el texto de 1980 y así la estructura legal de la dictadura. El proceso constituyente se asienta, pues, sobre dos pilares fundamentales.¹ En primer lugar, la redacción de un texto constitucional en tiempos democráticos, de manera que simbólicamente se produzca la superación definitiva de la etapa de la dictadura. En este sentido, se realizaría una apertura del sistema democrático, lo que significa principalmente la eliminación del sistema binominal. Y en segundo lugar, la asunción de un modelo de política participativa, incluso para la

¹ <http://michellebachelet.cl/compromisos/nueva-constitucion/> [consultado el 27/11/2016].

redacción del propio texto, que se haría teniendo en cuenta las opiniones de los ciudadanos.² Esto conlleva un rol más activo de la mujer en política, el fin de las restricciones sufragistas para los chilenos que viven en el exterior y el reconocimiento de la multiculturalidad del país, que busca incluir en el proceso al pueblo mapuche y acabar con un conflicto de largo recorrido histórico.

La victoria de Michelle Bachelet sobre Evelyn Matthei consolidó la memoria de las víctimas sobre los victimarios del régimen militar. Este triunfo, escenificado ahora en la esfera política, se había ido gestando desde el reconocimiento de las instituciones de las violaciones de Derechos Humanos cometidos en dictadura al poco de concluir esta. Se había confirmado en los espacios públicos y en las expresiones artísticas. Y, finalmente, culminaba con la llegada al poder de Nueva Mayoría, lo que supuso el regreso al gobierno del Partido Comunista de Chile, que no tocaba poder desde la Unidad Popular de Allende. En él se incluyeron, además, dirigentes estudiantiles, como Camila Vallejo o Karol Cariola, que habían irrumpido en la escena mediática tras las movilizaciones de 2011.

Antes de que Chile se convirtiera en un país de memoria, como hemos observado, el cine ya había sentado las bases para un trabajo de conservación de la misma. A lo largo de los últimos cuarenta y tres años hemos visto cómo el medio fílmico –sobre todo, el género documental– ha regresado una y otra vez al tema de la recuperación de la memoria. En Chile se ha filmado y se filma para evitar el olvido. De hecho, cuando se ha tratado cinematográficamente la dictadura, las pretensiones de realizar historia a través de imágenes han sido sustituidas por una finalidad meramente memorística, de manera que cada vez se ha impuesto más la realización de documentales como si fueran álbumes de fotografía en movimiento. De ahí, que el cine, al igual que le ocurriera a la historia escrita entre los siglos XIX y XX, pasara de un relato centrado en los grandes acontecimientos a un relato individualizado. El cine actual tiende a

² <https://www.unaconstitucionparachile.cl/> [consultado el 27/11/2016].

contar historias mínimas, a interesarse por las minorías y, en definitiva, a revisar la historia.³

El 2015 ha sido uno de los años más prósperos para el cine documental sobre la dictadura. Puede que no haya sido el año con mayor producción de documentales sobre la dictadura –que desciende a unas diez películas anuales, lo cual estimamos que se repetirá en el año 2016, a la espera de cerrar el curso cinematográfico–, pero sí el que más repercusión internacional ha tenido. Concretamente, destacamos dos filmes: *El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015) y *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015), que han logrado galardones tan prestigiosos como el Oso de Plata al Mejor Guion en el Festival de Cine de Berlín 2015 y el Premio al Mejor Documental en el Festival de Cine de Cannes 2015, respectivamente. Se podría decir que 2015 fue el año dorado del documental chileno. En 2012 el film de ficción *No* de Pablo Larraín obtuvo la primera nominación al Óscar como mejor película de habla no inglesa. Dos años después, el cortometraje de animación *Historia de un oso* de Gabriel Osorio logró el primer Óscar para Chile. Y en 2015 le tocó el turno al cine documental chileno, al recibir por partida doble sendos galardones en dos de los festivales más prestigiosos del mundo del cine.

En los últimos dos años, la memoria ha seguido siendo el hilo conductor de los documentales que retrataron la dictadura de Pinochet. Ante el agotamiento temático de los grandes hechos que marcaron el pasado reciente de Chile, se ha impuesto la necesidad de rescatar las memorias individuales de aquellos que vivieron aquel tiempo. Es decir, el cine sigue basando sus relatos en los recuerdos de los testimonios. Además, en consonancia con los años anteriores, algunas cintas, como *Allende, mi abuelo Allende* de Marcia Tambutti, hay que ubicarlas dentro del campo de la *posmemoria*. En ellas hay una clara pretensión por parte de los directores de rebuscar en el pasado traumático de sus familias para poder comprender su propio presente.

En el caso de *Allende, mi abuelo Allende* el peso del relato y, por tanto, el trauma que lo rodea, lo lleva la propia directora, nieta de Salvador

³ Dufuur, L.: «Tendencias actuales del cine documental», *Frame* 6, 2010, pp. 312-349.

Allende. Tambutti nunca conoció a su abuelo, ni a su tía Beatriz, cuya historia también es tratada en el film. Todo lo que sabe de ellos es gracias a lo que su madre Isabel o su abuela Hortensia Bussi le han contado. Nos encontramos, pues, con lo que Marianne Hirsch califica como *posmemoria familiar*,⁴ es decir, aquella en la que la identificación entre el testigo directo del acontecimiento y la persona a la que se transmiten los recuerdos sobre dicho acontecimiento y, por tanto, el trauma derivado de estos, es «intergeneracional y vertical y tiene lugar dentro del ámbito familiar».⁵



Cuatro fotogramas del film *Allende, mi abuelo Allende*.

El trauma de los Allende es múltiple, ya que no solo se debe a la muerte del presidente socialista, sino también a los suicidios de su hija Beatriz y de su hermana menor Laura, como si el hecho de acabar con la vida propia fuera una especie de maldición que persigue a la familia. Beatriz Allende, íntima colaboradora de su padre, falleció durante su exilio en Cuba cuatro años después del golpe, víctima de una depresión. Mientras que Laura Allende, que sufrió la represión de la dictadura en forma de

⁴ En su obra Hirsch distingue entre *posmemoria familiar* y *posmemoria filiativa*, que es la que comparten de manera horizontal los componentes de la segunda generación, sin vinculación familiar alguna, identificados a través de la creación de productos culturales basados en la memoria de la generación que les precede. Hirsch, M.: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York, Columbia University Press, 2012.

⁵ Quílez, L.: «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías* 8, 2014, p. 64.

torturas y de exilio, se suicidó al negársele la entrada en Chile para acabar allí su vida, que se difuminaba por culpa de un cáncer terminal.

Tambutti indaga en los rincones más oscuros de su familia y saca a la luz historias, como esta última, que hasta el momento habían permanecido ocultas. El dolor que produce enfrentarse a hechos traumáticos muchas veces provoca que los instalemos en la región del olvido que tiene toda memoria. En el film, las entrevistas a Hortensia Bussi muchas veces son abortadas por el daño que produce activar ciertos recuerdos, algo muy similar a lo que ya habíamos visto en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, otro documental paradigmático de la *posmemoria*. A pesar de lo conocido que pueda ser el tema del suicidio de Salvador Allende, los recuerdos sobre este hecho producen, obviamente por la vinculación familiar que existe, la apertura de heridas del pasado que aparentemente habían cicatrizado. Es necesario, por tanto, que las nuevas generaciones se enfrenten a este trauma. De esta manera, se evita que determinados acontecimientos caigan en el olvido y, además, sirve para continuar el ejercicio de sanación que, por razones temporales, parece haberse detenido en las generaciones anteriores.

La película de Tambutti también puede ser considerada como un *documental de búsqueda*, que se va configurando a partir de la propia investigación de la realizadora sobre el pasado de su familia. En este caso, dicha búsqueda está condicionada por dos hechos. El primero es la vejez de su abuela Hortensia Bussi, una de las principales fuentes de recuerdos del film y que fallece durante el rodaje del mismo. Y el segundo es la exhumación de los restos de Salvador Allende por orden de un juez, algo que nunca antes se había hecho. La razón fue que hasta entonces no se había podido comprobar oficialmente que la muerte del presidente había sido debida a un suicidio, y que tampoco se había podido confirmar la identidad de los restos que descansaban en su tumba, pues había sido enterrado en clandestinidad tras el golpe. De esta manera, la familia de Tambutti tiene que revivir por fuerza el trauma del golpe de Estado y del suicidio del presidente socialista. Aunque doloroso, porque se remueve el pasado, este hecho acaba siendo reparador para la familia.

En la búsqueda también hay una motivación personal de la propia directora por conocer la cara más oculta de su familia. No solo rescata la historia de Laura Allende, menos conocida que las de Salvador o Beatriz, sino que también realiza un viaje literal en busca de vestigios del pasado que recuerden a su abuelo con el fin de rescatarlos de la desmemoria a la que han sido condenados por su propia familia. En esto puede apreciarse que el olvido funciona, a veces, como un mecanismo de defensa para las personas que tratan de superar hechos traumáticos. Nos referimos al viaje que realiza a Viña del Mar para filmar la demolición de la residencia de su abuelo cuando era niño, espacio que la familia Allende había arrinconado en su memoria. Ninguno de los miembros de su familia quiere acompañar a Tambutti en su visita, pues es una puerta abierta al pasado que hace tiempo quedó cerrada.

El tratamiento de la memoria en el cine documental se basa principalmente en los recuerdos de los supervivientes de la dictadura. A pesar de la fragilidad de la memoria, expuesta a la distorsión del tiempo, estas películas poseen «una pretensión de veracidad que no es cuestionable».⁶ Los relatos de los testimonios no necesitan legitimación de las instituciones para ser creíbles. Es más, estas memorias se exponen como alternativas a la memoria oficial. Sin embargo, en 2015 encontramos algunos documentales que refuerzan dichas memorias con archivos que se utilizan no solo como vehículo entre los recuerdos y los hechos, sino también como medio para consolidar los relatos de los testimonios.

Estas películas son las siguientes: *De vida y de muerte. Testimonios de la Operación Cóndor* (Pedro Chaskel, 2015), *Habeas corpus* (Sebastián Moreno y Claudia Barril, 2015) y *País invisible* (Anthony Rauld, 2015). La primera tiene como punto de partida el descubrimiento de los Archivos del Terror de la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay. Entre la documentación encontrada había una parte importante relativa a la Operación Cóndor, en la que estaba implicada la dictadura de Pinochet. La segunda relata la historia de la Vicaría de la Solidaridad, cuya labor de documentación sobre casos de detenidos desaparecidos sirvió para

⁶ Pancani, D.: «La memoria filmada», *Comunicación y Medios* 24, 2011, p. 196.

evidenciar y denunciar los crímenes contra los Derechos Humanos que la dictadura cometía. Los archivos de este organismo, que fueron declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, fue el arma más poderosa contra el régimen militar. Y la tercera, que explica la labor comunicativa y social de los periodistas de Teleanálisis durante los años 80, se filmó gracias al rescate de los archivos audiovisuales de este medio alternativo. Incluidos dentro del Programa Memoria del Mundo por la UNESCO en 2003, dichos archivos pueden consultarse actualmente en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.



Arriba, figuras de juguete representando escenas de la dictadura en el film *Habeas corpus*. Abajo, imágenes de Teleanálisis utilizadas en el documental *País invisible*.

Lo novedoso de los tres casos es que da voz a actores sociales que hasta el momento habían sido ignorados o habían sido colocados en un segundo plano: las víctimas de la Operación Cóndor, los trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad y los periodistas de Teleanálisis. La filmografía documental sobre el pasado reciente de Chile los había tenido presentes, pero nunca desde una posición protagónica. Estos filmes contrastan con aquellos relatos *posmemoriales*, pues da de nuevo voz a los testigos de los hechos pretéritos. Asimismo, existe cierta tendencia en las películas documentales más recientes sobre la dictadura a subrayar y dar

protagonismo a los espacios donde se desarrolló la dictadura: escenarios de represión, como la Isla Dawson en *El silencio de Isla Dawson* (Alex Rivera, 2015) y el Patio 29 en *El patio* (Elvira Díaz, 2016), o lugares de resistencia, como la *población* de La Victoria en *La Iglesia de La Victoria* (Fredy Velásquez y Nicolás Mesías, 2016).

Pero no todo gira en torno a la memoria en 2015. La película *El botón de nácar* de Patricio Guzmán realiza una reconstrucción histórica sobre el asesinato de Marta Ugarte, una detenida desaparecida cuyo cuerpo apareció en la costa chilena tras haber sido arrojada al océano Pacífico. Sin embargo, el film va mucho más allá, pues, en un ejercicio elíptico sin precedentes en el cine documental,⁷ enlaza la historia reciente de Chile con el origen de un elemento tan primigenio como el agua, que se nos presenta en un doble sentido: como fuente de la vida y como símbolo de la muerte. Así pues, Guzmán compone un retrato histórico de su país a partir de dos conceptos bachelardianos: el *agua materna* que, como metáfora láctea, proyecta una imagen de nutriente indispensable para la vida; y las *aguas profundas* que, en tanto aguas sombrías y durmientes, están asociadas a la ensoñación de la muerte. Es decir, para Gastón Bachelard el agua, como elemento natural, «es una proyección de la madre»,⁸ pero a la vez es «el verdadero soporte material de la muerte».⁹ Dicha ambivalencia es recogida por Patricio Guzmán para explicar el devenir histórico de Chile.

El botón de nácar muestra el agua como un elemento vital que se encuentra en nuestro cuerpo, en el aire que respiramos, en el planeta que habitamos e, incluso, más allá de este. Para Chile, el agua supone la mayor frontera del país. El océano Pacífico es una infranqueable barrera que lo aísla por Occidente. En la Patagonia chilena, tierra de fiordos y glaciares, las etnias kawéskar y selknam vivieron durante siglos en total armonía con este medio aparentemente hostil. El agua era para ellos un elemento fundamental para sus vidas: les proporcionaba alimento, les servía como

⁷ Sobre todo, si comparamos dicha elipsis con la más emblemática de la historia del cine, la de *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), en la que se conecta el origen del ser humano con una realidad futura ubicada en el espacio exterior.

⁸ Bachelard, G.: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 176.

⁹ *Ibidem*, p. 103.

vía de comunicación y formaba parte de las creencias religiosas que les ayudaban a explicar el mundo, su mundo.



La Patagonia chilena filmada por Patricio Guzmán para el film *El botón de nácar*.

Pero la llegada a esta región del hombre blanco, ignorante de la importancia del agua para estos pueblos indígenas, cambió por completo su significado. Y lo que antes era vida ahora se convierte en muerte. Esta transformación del medio acuático en símbolo de la muerte se remonta al siglo XIX cuando la isla Dawson sirvió para acabar con los selknam. Muchas décadas después se empleó como cárcel para los dirigentes políticos de la Unidad Popular tras el golpe de 1973. Lo que nos transmite Guzmán es que «la historia, al igual que el agua, es cíclica».¹⁰ Esta simbología encuentra su momento álgido durante la dictadura de Pinochet, que utilizó la inmensidad del océano Pacífico como tumba para ejecutados que acabarían desapareciendo bajo el agua. Se condenaba así a una doble muerte: el fin de la propia vida y la desaparición del cuerpo. Miles de personas fueron arrojadas al océano durante la dictadura, para que así el mar guardase el secreto del crimen. Solo una vez el océano rompió su silencio, fue cuando llevó a la orilla el cuerpo de Marta Ugarte.

¹⁰ Escobedo, D.: «El botón de nácar», *La Fuga* 18, 2016. En línea: <http://2016.lafuga.cl/el-boton-de-nacar/767> [consultado el 15/07/2016].

El botón de nácar, al igual que las ya citadas *De vida y de muerte*, *Testimonios de la Operación Cóndor* y *Habeas corpus*, regresa al tema de los detenidos desaparecidos. Cada una de estas tres cintas lo hace desde una perspectiva diferente. La primera juega con el recurso metafórico del agua. La segunda presenta a supervivientes, víctimas de torturas, para recordar las desapariciones en el marco de la Operación Cóndor. Y la tercera da voz a aquellos que lucharon por esclarecer los casos de detenidos desaparecidos. En otras ocasiones, el relato está marcado por nombres propios, como ocurre en *29 de noviembre* (Carla Toro y Mauricio Villarroel, 2016), documental en el que se rinde homenaje al camarógrafo Jorge Müller, desaparecido junto con su pareja Carmen Bueno en 1974.



Arriba, dos imágenes del documental *29 de noviembre*, en los aparecen Jorge Müller y Carmen Bueno.

Abajo, fotogramas del film *Señor Blanco*.

Sin embargo, este no ha sido el único gran tema que los documentalistas han utilizado para retratar la dictadura de Pinochet en estos dos últimos años, ya que también encontramos películas sobre la censura: *Señor Blanco* (Oficio Erico, 2015), *Toque de queda* (Tomás Achurra, 2015) y *La sombra del canto* (Antonio Carrillo, 2016). La primera hace referencia, aunque de manera breve, al proyecto de la Junta Militar de borrar con pintura blanca todos los murales realizados durante la etapa de

la Unidad Popular. En cuanto a la segunda, reconstruye la escena musical pop-rock en Chile durante la dictadura, destacando cómo el ambiente de opresión de los años ochenta y la censura impulsó la creatividad de los artistas. Por último, la tercera rescata el movimiento musical conocido como Canto Nuevo y que surgió como respuesta musical a la represión del régimen.

Pero si hay un documental que muestra con claridad la censura que se ejercía durante la dictadura, ese es *País invisible*. Teleanálisis era un medio que daba voz a aquellos chilenos que no la tenían. Se desarrolló en clandestinidad, siendo célebre la frase con la que comenzaba sus noticieros: «Prohibida su difusión pública en Chile». Este documental nos cuenta su historia: desde su gestación a partir de la revista *Análisis* hasta su disolución con la llegada de la democracia a Chile. También se describe la forma de distribución al margen de la censura, así como su evolución desde un noticiero con formato televisivo a la producción de contenidos audiovisuales más elaborados narrativamente, en términos cinematográficos. En este sentido, se puede percibir cierta nostalgia de aquellos años de dictadura, en los que todas las personas contrarias al régimen estaban unidas por un enemigo común.

El cine documental sobre la dictadura de Pinochet en estos dos últimos años, en cierta medida, reproduce las prácticas cinematográficas que veníamos observando hasta el momento. La dictadura continúa percibiéndose como una época oscura, aunque idealizada por el carácter reivindicativo que tuvo una parte de la sociedad. De la misma manera, se sigue mirando al pasado desde los ojos de las víctimas, ignorando el punto de vista del victimario. Únicamente el proyecto de film *Sin chapa, Adriana* de Lissete Orozco, del que solo hemos podido acceder al *teaser*, indaga en el mundo de los victimarios. Lo hace a partir de la historia de Adriana Rivas, alias La Channy, tía de la directora y ex agente de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional).¹¹

¹¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OtEYAGObVMY> [consultado el 27/11/2016].

Podemos concluir que en la actualidad confluyen tres tipos de documentalistas. En primer lugar, tenemos directores veteranos como Patricio Guzmán o Pedro Chaskel, cuya actividad se remonta a los años setenta y que hoy día siguen proponiendo relatos sobre la dictadura. De hecho, Guzmán, tras la realización de *Nostalgia de la luz* y *El botón de nácar*, tiene previsto rodar *La cordillera de Los Andes*, la tercera parte de su trilogía sobre Chile y la memoria. En segundo lugar, se han consagrado directores jóvenes, como Sebastián Moreno, que ya tienen un largo recorrido en la realización de este tipo de películas. En cierta medida, estos representan el trasvase de la memoria filmica hacia las nuevas generaciones. Y en tercer lugar, contamos también con directores nóveles, como Marcia Tambutti, que trabajan por primera vez el tema de la dictadura y la memoria con el fin de entender su entorno y de conocerse a sí mismos.

En definitiva, el cine documental sobre la dictadura continúa siendo una especie de rito de la memoria. Es evidente que en la actualidad los cineastas siguen preocupándose por lo que pasó en Chile entre 1973 y 1990. El cine, pues, continúa sirviendo como medio para explorar aquel periodo, cada vez más condicionado por el paso del tiempo y, en consecuencia, por la fragilidad de la memoria. Esto se debe a que sigue habiendo conflictos sin resolver, a que se abre la posibilidad a nuevos puntos de vista y a que existe un importante acervo documental que permite sacar a la luz historias ocultas hasta el momento.

CONCLUSIONES

CI: Al inicio de nuestra investigación planteamos el doble papel que jugaba el cine documental sobre la dictadura de Pinochet: películas con valor de fuente histórica y películas con valor de agente de la historia. Los filmes analizados, conforme a las teorías de Robert A. Rosenstone, nos han permitido corroborar esta doble cara del cine. Constatamos, pues, que el documental, en tanto que funciona como registro de la historia, es una fuente excepcional para el estudio de la misma. Lo hemos comprobado, por ejemplo, al analizar las imágenes sobre el bombardeo de La Moneda el 11 de septiembre de 1973. Si entendemos que las fuentes históricas cumplen la misión de acercarnos a los hechos pretéritos que estudiamos, el cine, concretamente el género documental, es una fuente indispensable en el tratamiento del pasado reciente de Chile. Asimismo, al encontrarnos en un mundo plenamente audiovisual, el medio cinematográfico se está convirtiendo en un nuevo soporte para la historia. Así lo hemos visto en la filmografía analizada. Aunque habría que matizar que en las sociedades

postraumáticas, como Chile, el tratamiento filmico del pasado está determinado por la recuperación de la memoria más que por la reconstrucción de la historia.

C2: La consideración del cine como medio de registro de la historia se impone como la principal función del documental durante los años de la dictadura. Por su parte, el trabajo de la memoria parece más bien propio del cine que mira de manera retrospectiva al pasado reciente de Chile. Podemos confirmar, por tanto, la segunda de nuestras hipótesis, por la cual decíamos que la función de este tipo de cine está determinada por el momento en que se realiza. Por una parte, las películas de registro son propias de los años setenta y ochenta. En la dictadura se impuso la necesidad de dejar constancia audiovisual de los sucesos –golpe de Estado, detenciones, protestas, represión policial, etcétera– que ocurrían en Chile durante aquellos años. Por otra parte, las películas de memoria son más características del Chile democrático. En estos casos, la recuperación de las libertades, con el fin de reconciliar a la población, implica la recuperación de los testimonios de aquellas personas que fueron víctimas del régimen. Así, el cine se emplea como dispositivo de conservación de los relatos que fueron silenciados en dictadura, los cuales se imponen, tras la derrota de la dictadura, como la memoria oficial del país.

C3: En nuestra tercera hipótesis nos planteábamos una evolución del cine documental sobre la dictadura a lo largo de cuatro etapas, las cuales están marcadas por cuatro acontecimientos de relevancia histórica: el golpe de Estado de 1973, la Constitución de 1980, el regreso de la democracia en 1990 y la muerte de Pinochet en 2006. El análisis filmico-histórico que hemos realizado nos ha permitido establecer una serie de tendencias a nivel temático, narrativo y discursivo, que corrobora nuestro planteamiento inicial. El estudio de los temas, de los recursos narrativos, de los protagonistas y del punto de vista del realizador a lo largo de los cuarenta y un años que comprende nuestro marco temporal evidencia una serie de modas cinematográficas, las cuales son consustanciales con respecto al tiempo en que se han realizado los diferentes filmes. A nivel temático, por ejemplo, en la primera etapa domina el golpe de Estado; en la segunda, las protestas contra la dictadura, el exilio y la pobreza; en la tercera, los

detenidos desaparecidos; y en la cuarta, de nuevo el golpe de Estado, el exilio y los detenidos desaparecidos. En cuanto al tipo de recurso narrativo hemos observado que el documental sobre la dictadura pasa de utilizar una voz en off que guíe el relato a dejarse llevar por los testimonios de quienes vivieron la dictadura. De esta manera, hemos encontrado que en cada etapa predomina una de las modalidades documentales propuestas por Bill Nichols: cine expositivo, cine observacional, cine interactivo y cine performativo.

C4: El análisis filmico-histórico del cine documental sobre la dictadura nos ha permitido corroborar una transformación discursiva del propio relato histórico. El hecho de que las películas analizadas, en principio, traten el pasado reciente de Chile a través de personajes colectivos, pero que con el paso del tiempo comiencen a centrarse en personajes concretos, indica que la historia filmica ha sufrido, al igual que la historia escrita, un proceso de individualización, dominado por las experiencias personales. A esto se ha sumado otro de subjetivación, en el que destaca la autorreferencialidad del autor de la obra. De esta manera, confirmamos nuestra hipótesis de que el cine pasa de abarcar la historia como un proceso complejo, en el que se combinan múltiples factores, a centrarse en historias mínimas. Así pues, la historia de los acontecimientos, en los que el grupo tomaba el protagonismo, deja paso a las historias –más bien, memorias– personales, cuya inserción en un marco histórico es lo que determina la historicidad del relato.

C5: Para terminar, en nuestra última hipótesis planteábamos que el cine documental chileno había ofrecido desde el golpe de Estado de 1973 un discurso alternativo al oficial, posicionándose a favor de las víctimas a través de un mensaje crítico y de denuncia, y que, por tanto, no existían documentales propagandísticos que defendieran el régimen militar. Para ello nos preguntábamos qué clase de discurso predominaba en este tipo de documentos audiovisuales. Así, nuestra primera hipótesis se vio corroborada, ya que hay una abundante filmografía que da muestra de ello, siendo los documentales propagandísticos una minoría insignificante. Efectivamente, el cine documental sirvió para evitar que la memoria de los oprimidos por la dictadura chilena cayera en el olvido. Las cintas de los

documentalistas permitieron conservar testimonios que no habrían salido a la luz de otro modo. De esta manera, se construye un discurso histórico alternativo al oficial, que es el que predomina en los archivos y en los medios de comunicación. Se evita, al mismo tiempo, la existencia de un único punto de vista –el del vencedor– sobre los acontecimientos. En definitiva, estas películas ponen voz y rostro a la oposición al régimen.

El cine nos ayuda a recordar y evita la amnesia de los pueblos. Es nuestra tarea saber utilizarlo con conocimiento a fin de acercarnos a aquello a lo que jamás podremos regresar: el tiempo pretérito.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Filmografía analizada

¡Viva Chile mierda! (Adrián Goycoolea, 2014).

¿Qué historia es esta y cuál es su final? (José Luis Torres, 2013).

10:00 p.m. (Ricardo Olivares, 2013).

1985 Valparaíso, cárcel pública (Andrés Brignardello y José Acevedo, 2005).

23 de agosto de 1984 (Paulo Vargas, 2001).

503 (Isabel Rodríguez, 2007).

80s, el soundtrack de una generación (Eduardo Bertrán, 2005).

A punta de lápiz (Paula Ossandón, 2008).

Abuelos (Carla Valencia, 2010).

Acta general de Chile I. Clandestino en Chile (Miguel Littín, 1986).

Acta general de Chile II. Cuando fui a la pampa (Miguel Littín, 1986).

Acta general de Chile III. La llama encendida (Miguel Littín, 1986).

Acta general de Chile IV. El tiempo de la historia (Miguel Littín, 1986).

Actores secundarios (Pachi Bustos, 2004).

Allanamiento La Victoria (Pablo Salas, 1986).

Allende vive (Patricia Mora, 1984).

Allende, Allende (Sergio Cáceres, 1992).

Amemoria (Francisco Silva, 2013).

Amor de golpe (Carla Toro y Mauricio Villarroel, 2012).

- Amores de excepción* (Ximena Arrieta, 1989).
- Andrés de la Victoria* (Claudio di Girólamo y Pablo Salas, 1985).
- Ángel Parra, sin pedir perdón* (Ricardo Vicuña, 1989).
- Aniversario 61, Partido Comunista* (Hernán Fliman, 1983).
- Apgar 11* (Cristián Leighton, 2003).
- Apolonia* (Alaa Alsadi, 2012).
- Araucanía herida* (Juan Krsulovic, 2014).
- Así golpea la represión* (Rodrigo Gonçalves y Peter Nestler, 1982).
- Baile de esperanza* (Deborah Schaffer, 1989).
- Bajo el signo de la araña* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1983).
- Balmes, el doble exilio de la pintura* (Pablo Trujillo, 2011).
- Blue jay, notas del exilio* (Leopoldo Gutiérrez, 2001).
- Buschmann, comunista con el favor de Dios* (Gloria Laso, 2014).
- Búsqueda en el silencio* (Andrés Lübbert, 2007).
- Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007).
- Calles caminadas* (Eliana Largo, 2006).
- Camposanto* (Antonia Lobos, 2009).
- Canciones de libertad* (Rodrigo Moreno, 1989).
- Cantata de los Derechos Humanos* (Carlos Tironi y Eduardo Tironi, 1978).
- Canto libre* (Claudio Sapiaín, 1979).
- Carlos Lorca, la historia de un desconocido* (Rafael Burgos, 2012).
- Carrete de verano* (Mauricio de Aguirre y Patricia Mora, 1984).
- Caso Covema* (Luis Gubler, 2013).
- Censurado* (Patricia Vidal y Esteban Font, 2010).
- Chacabuco, memoria de un campo de prisioneros* (Pepe Burgos, 2014).
- Chacabuco, memoria del silencio* (Gastón Ancelovici, 2001).
- Chela* (Lars Palmgren, Góran Gester y Lars Bildt, 1986).
- Chicago Boys* (Juan Downey, 1983).
- Chile ¿hasta cuándo?* (David Bradbury, 1985).
- Chile 73 o la historia que se repite* (Miguel Herberg, 1974).
- Chile en transición* (Gastón Ancelovici y Frank Diamand, 1991).
- Chile y su verdad* (Aliro Rojas, 1977).
- Chile, donde comienza el dolor* (Orlando Lübbert, 1983).
- Chile, impresiones I. Los bomberos de Santiago* (José María Berzosa, 1977).
- Chile, impresiones II. Viaje al corazón de la derecha* (José María Berzosa, 1977).
- Chile, impresiones III. La felicidad de los generales* (José María Berzosa, 1977).
- Chile, impresiones IV. El señor Presidente* (José María Berzosa, 1977).
- Chile, la cultura necesaria* (Orlando Lübbert, 1986).
- Chile, la herida abierta* (Orlando Lübbert, 1999).
- Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997).
- Chile, los héroes están fatigados* (Marco Enriquez-Ominami, 2002).
- Chile, no invoco tu nombre en vano* (Colectivo Cine-Ojo, 1983).
- Chile, una galaxia de problemas* (Patricio Guzmán, 2010).
- Chile: orden, trabajo y obediencia* (André Gazut, 1977).

- Cien niños esperando un tren* (Ignacio Agüero, 1988).
- Cine chileno censurado* (Pablo Salas, 1988).
- Circunstancias especiales* (Marianne Teleki y Héctor Salgado, 2007).
- Como me da la gana* (Ignacio Agüero, 1985).
- Compañero Víctor Jara* (Stanley Forman y Martin Smith, 1974).
- Compatriotas* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1974).
- Conversación en exilio con Raúl Ampuero* (Rafael Guzmán, 1986).
- Conversaciones con Camila Vallejo* (Manuel Anselmi y Luciano Usai, 2012).
- Conversaciones con el Cardenal Silva* (Augusto Góngora, 1990).
- Correcto o el alma en tiempos de guerra* (Orlando Lübbert, 1992).
- Crónica de una retransmisión* (Bautista Cofré, 2010).
- Del exilio y del retorno* (Sergio Navarro, 1987).
- Democracia, justicia, dignidad* (Hernán Fliman, 1986).
- Desobediencia* (Patricio Henríquez, 2005).
- Después de Pinochet. La sanación del corazón herido de un país* (Annabel Aguirre, 2008).
- Desterría* (Carmen Castillo, 2008).
- Días de octubre* (Hernán Castro, 1989).
- Diplomacia secreta* (Tomi Brotherus, 2014).
- Dulce patria* (Andrés Racz, 1984).
- EEUU vs Allende* (Diego Marín, 2008).
- Efectos físicos y psicológicos en el torturado* (Hernán Fliman, 1985).
- El camino de la memoria* (Rafael Cheuquelaf, 2014).
- El caso Paine* (Roberto Contreras, 2013).
- El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001).
- El corazón de Corvalán* (Roman Karmen, 1977).
- El derecho de vivir en paz* (Carmen Luz Parot, 1999).
- El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008).
- El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010).
- El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010).
- El elefante blanco* (Felipe Egaña, 2010).
- El golpe blanco* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1975).
- El hombre de la foto* (María José Martínez y Gonzalo Ramírez, 2006).
- El icono Víctor Jara* (Álvaro Torres y Max Hernández, 2011).
- El juez y el general* (Patricio Lanfranco y Elizabeth Farnsworth, 2008).
- El lado oscuro de la Dama Blanca* (Patricio Henríquez, 2006).
- El largo exilio de Ariel Dorfman. Una voz contra el olvido* (Peter Raymont, 2007).
- El memorial* (Andrés Brignardello, 2009).
- El mocito* (Marcela Said y Jean de Certeau, 2010).
- El muro de los nombres* (Germán Liñero, 1999).
- El país de mi padre* (Carmen Castillo, 2004).
- El pañuelo del Estadio Nacional* (Javier Bertín y Gabriela Flores, 2005).
- El punk triste* (Mario Navarro, 2007).

- El que se ríe se va al cuartel* (Jorge Rueda y Maximiliano Salinas, 2011).
- El regreso del sol* (Ximena Arrieta y Hermann Mondaca, 1986).
- El soldado que no fue* (Leopoldo Gutiérrez, 2010).
- El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá* (Santiago Álvarez, 1973).
- El último combate de Salvador Allende* (Patricio Henríquez, 1998).
- El vals de los inútiles* (Edison Cajas, 2013).
- El Willy y la Myriam* (David Benavente, 1983).
- Electrodomésticos, el frío misterio* (Sergio Castro, 2010).
- En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003).
- En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, 1987).
- En un rincón* (Peter McPhee, 2008).
- Eran unos que venían de Chile* (Claudio Sapiaín, 1986).
- Escapes de gas* (Bruno Salas, 2014).
- Escucha la voz de los que no pueden hablar* (Andrés Roccatagliata, 2005).
- Estadio Nacional* (Carmen Luz Parot, 2001).
- Estamos mal* (Hernán Castro, 2012).
- Estela Ortiz, bandejón* (Pablo Salas, 1986).
- Eterno retorno* (Leonora González, 2003).
- Exilio* (Colectivo Cine-Ojo, 1983).
- Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, 1998).
- Festín militares* (Pablo Salas, 1986).
- Fragmento de un sueño* (Grupo Proceso, 1989).
- Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vázquez, 1983).
- GAM* (Ignacio Agüero, 2011).
- GAP: Grupo de Amigos Personales de Allende* (Claudia Serrano, 2008).
- Generation exile* (Rodrigo Dorfman, 2009).
- Gladys* (Rodrigo Araya, 2009).
- Gritos de fin de siglo* (Karen Baher, 2012).
- Hasta vencer* (Pablo Salas, 1984).
- Héctor Cuevas* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1985).
- Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2007).
- Historias italianas de un golpe de Estado* (Alberto Ríos, 2013).
- Homenaje a Jorge Müller* (Cristián Galaz, 2000).
- Hora chilena* (Camila Iturra, Lautaro Vargas y Kip Loades, 2013).
- Hornos de Lonquén* (Luis Díaz, 2011).
- Huellas de sal* (Andrés Vargas, 1990).
- Huérfanos del Cóndor* (Emilio Pacull, 2003).
- I love Pinochet* (Marcela Said, 2001).
- Imagen final* (Andrés Habegger, 2008).
- Imágenes 1 de mayo* (Pablo Salas, 1986).
- Imágenes de la memoria* (Cristóbal Azócar, 2010).
- Imágenes de una dictadura* (Patricio Henríquez, 2004).
- Imaginamos que el pasto es el mar* (Ricardo Carrasco, Beatriz Duque y Vicente Parrini, 1987).
- Imaginario inconcluso* (Pablo Basulto, 1990).
- Impactos: el otro golpe de la dictadura* (Manuel Tello, 2014).
- Inti Illimani, llegada a Chile* (Pablo Salas, 1988).
- Janequeo 5707* (Pedro Órdenes, 2010).

- Javiara de Barcelona* (Pilar Egaña, 2005).
- Javiara de Chile* (Marcelo Ferrari y Cristián Galaz, 1989).
- KPD, una escena de la Guerra Fría en Chile* (Andrés Brignardello, 2012).
- La alegría de los otros* (Carolina Espinoza, 2009).
- La batalla de Chile I. La insurrección de la burguesía* (Patricio Guzmán, 1975).
- La batalla de Chile II. El golpe de Estado* (Patricio Guzmán, 1976).
- La batalla de Plaza Italia* (Renato Villegas, 2008).
- La Casa Larga, espacio de libertad* (Ricardo Correa, 2010).
- La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006).
- La ciudad está cagada* (Pablo Salas, 1984).
- La comunión de las manos* (Augusto Góngora, 1987).
- La conciencia de golpe* (Manlio-Helena Urzúa, 2009).
- La conspiración de Chicago* (Subversive Actions Films, 2009).
- La cueca sola* (María Luisa Mallet, 2003).
- La doctrina del shock* (Michael Winterbottom y Mat Whitecross, 2009).
- La esperanza es nuestra* (Ana María Egaña, 1988).
- La espiral* (Armand Mattelart, Valérie Mayoux y Jacqueline Meppiel, 1975).
- La Flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994).
- La funa de Víctor Jara* (Nélida Ruiz y Cristian Villablanca, 2007).
- La guerra de los momios* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1974).
- La guerra preventiva* (Agnes Denis y Paco Peña, 1996).
- La hija del general* (María Elena Wood, 2006).
- La Independencia inconclusa* (Luis Vera, 2010).
- La merienda de locos* (Juan Forch, 1984).
- La muerte de Pinochet* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2011).
- La odisea de Ulises* (Lorena Manríquez y Miguel Picker, 2014).
- La pequeña trilogía del olvido* (Inti Carrizo-Ortiz, 2005).
- La Primavera de Chile* (Cristian del Campo, 2012).
- La quemadura* (René Ballesteros, 2009).
- La resistencia del cordón Cerrillos* (Pepe Burgos, 2008).
- La sombra de don Roberto* (Juan Diego Spoerer y Hakan Engström, 2007).
- La televisión del "No"* (Juan Forch, 1999).
- La tortura como instrumento político* (Hernán Castro, 1988).
- La venda* (Gloria Camiruaga, 2000).
- La verdadera historia de Johnny Good* (Pablo Tupper y Patricia del Río, 1990).
- La Victoria* (Gonzalo Justiniano, 1984).
- La Victoria* (Pablo Salas, 1986).
- Lalo* (Catalina Alarcón, 2011).
- Las arpilleras* (Andrew Johnson, 1992).
- Las piedras no se mueven solas* (Emanuela Nelli, 2009).
- Líos con la plata* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1975).
- Lo Hermida* (Mariana Eliash, 2013).
- Lo indecible* (Carolina Astudillo, 2012).
- Los descendientes* (Diego Zurita, 2013).

- Los están quemando vivos* (Vitel S. A., 1986).
- Los Hawker Hunter sobre La Moneda* (Pedro Chaskel, 1973).
- Los hijos de la Rosa de los Vientos* (Judith Silva, 2006).
- Los hijos de los mil días* (Claudia Soto y Jaco Bidermann, 2013).
- Los muertos no callan* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1978).
- Los niños de septiembre* (Sergio Marras, 1989).
- Los niños prohibidos* (Augusto Góngora, 1986).
- Los ojos como mi papá* (Pedro Chaskel, 1979).
- Los puños frente al cañón* (Orlando Lübbert, 1975).
- Malditos, la historia de Fiskales Ad-Hok* (Pablo Insunza, 2004).
- Marcha del No en el Parque O'Higgins* (Hernán Fliman, 1988).
- Marker 72* (Miguel Ángel Vidaurre, 2012).
- Más allá de la memoria* (Juan Olivares y Julio Orellana, 2007).
- Más allá del silencio* (Hermann Mondaca y Ximena Arrieta, 1986).
- Más fuerte que el fuego* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1978).
- Más fuerte que la metralla* (Pepe Burgos, 2011).
- Memor mortis* (Sebastián Palominos, 2014).
- Memoria desierta* (Niles Atallah, 2006).
- Memorias de un soñador* (Alisson Larrea, 2007).
- Memorias de una guerra cotidiana* (Gastón Ancelovici, Jaime Barrios y René Dávila, 1986).
- Mi hermano y yo* (Sergio Gándara, 2002).
- Mi patria es la gente* (Reinaldo Sepúlveda, Martín Grass y otros, 1990).
- Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, 2009).
- Miguel, la humanidad de un mito* (Víctor Gómez, 2004).
- Neltume 81* (Evelyn Campos, Cristián Fuentes y Andrea Sánchez, 2012).
- No me amenaces* (Andrés Racz, 1990).
- No me olvides* (Tatiana Gaviola, 1988).
- No olvidar* (Ignacio Agüero, 1982).
- Nombre de guerra: Miguel Enríquez* (Patricio Castilla, 1975).
- Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010).
- Occupy the imagination. Historia de la resistencia y la seducción* (Rodrigo Dorfman, 2013).
- Olla común* (Ricardo Vicuña, 1989).
- Operativo cívico-militar* (Leopoldo Correa, 1986).
- Opus Dei, una cruzada silenciosa* (Marcela Said y Jean de Certeau, 2006).
- Pank. Orígenes del punk en Chile* (Martín Núñez, 2010).
- Papá te habla de lejos* (Juan Forch, 1982).
- Parque O'Higgins, Manuel Bustos* (Pablo Salas, 1987).
- Patio 29: Historias de silencio* (Esteban Larraín, 1998).
- Pena de muerte* (Tevo Díaz, 2012).
- Piececitos de niño* (Hernán Fliman, 1986).
- Pinochet* (Ignacio Zegers, 2012).
- Pinochet y sus tres generales* (José María Berzosa, 2004).
- Pinochet: el otoño del patriarca* (Alberto Pando, 2013).

- Pollos FPMR* (Pablo Salas, 1986).
- Por la vida* (Hernán Fliman y Rony Goldschmied, 1986).
- Por la vida* (Pedro Chaskel, 1987).
- Por sospecha de comunista* (Cristóbal Cohen y Marcelo Hermsilla, 2007).
- Pre-Apocalipsis* (Rodrigo Gonçalves, 2010).
- Proyecto DIT-T* (Pedro Chaskel, 1985).
- Que lo pague el cobre* (Diego Marín, 2012).
- Que valga la alegría* (Denise Guerra, 2009).
- Queridos todos* (Andreu Zurriaga, 1999).
- Quinta* (Guillermo González, 2013).
- Raúl Silva Henríquez, el cardenal* (Ricardo Larraín, 1997).
- Re-torno* (David Benavente, 1986).
- Rebelión ahora* (Rodrigo Gonçalves, 1983).
- Recado de Chile* (Carlos Flores y José Román, 1978).
- Recuerdos del futuro: Raúl Pellegrín* (Colectivo CARO, 1994).
- Registro 11 de septiembre* (Juan Ángel Torti, 1973).
- Registro Isla Dawson* (Desconocido, 1974).
- Registros del golpe de Estado* (Desconocido, 1973).
- Regreso* (Joaquín Eyzaguirre, 1984).
- Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2006).
- Relatos en carbón* (Victor Flores, 2013).
- Reportaje inconcluso* (Samariy Zelikin, 1979).
- Retazos de vida* (Gayla Jamison, 1991).
- Rodrigo* (Cristián Galaz, 2000).
- Sabor a victoria* (Victor Gómez, 2009).
- Salmo 18* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1975).
- Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004).
- Santiago, ciudad violada* (Jan Sandquist, 1973).
- Sapo pistola* (Pablo Salas, 1988).
- Septiembre chileno* (Bruno Muel, Théo Robichet y Valérie Mayoux, 1973).
- Si quieres hacer reír a Dios* (Mauricio Claro, 2005).
- Si viviéramos juntos* (Antonio Skármeta, 1982).
- Sindicalismo, dictadura y resistencia. Testimonio de una memoria* (Miguel Fuentes, 2011).
- Solidaridad: fe, esperanza y santuario* (Edgardo Reyes y Gillian Brown, 1989).
- Solo para mujeres* (Hermann Mondaca, 1989).
- Somos +* (Pedro Chaskel y Pablo Salas, 1985).
- Soy testigo* (Hermann Mondaca, 1990).
- Te Deum del 18 de septiembre de 1973* (Desconocido, 1973).
- Teatro callejero, mi capitán* (Carlos Flores, 2011).
- Telón de fondo* (Carlos Araya, 2011).
- Testimonio I* (Hernán Fliman, 1979).
- Tiempo para un líder* (Joaquín Eyzaguirre y Tatiana Gaviola, 1982).
- Todo el poder a los soldados* (Peter Scholl-Latour, 1974).
- Tomé, memoria obrera* (Pepe Burgos, 2012).
- Toque de queda* (Miguel de la Quadra Salcedo y Hernán Castro, 1973).

Trabajadores de estación (Pamela Pequeño, Francisco Salas y Hernán Salas, 1989).

Trazos de memoria (Víctor Hugo Cisternas, 2012).

Tres mujeres (Leopoldo Correa, 1988).

Un diplomático francés en Santiago (Patricio Paniagua, 2008).

Un minuto de sombra no nos ciega (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1975).

Un siglo por Chile (Coti Donoso, 2012).

Una vez más, mi país (Claudio Sapiaín, 1990).

Una vida verdadera: El sacrificio de Miguel Woodward (Andrés Brignardello y José Acevedo, 2007).

Üxiif Xipay. El despojo (Dauno Totoro, 2004).

Victor Jara, n° 2547 (Elvira Díaz, 2013).

Visita presidencial (Hernán Garrido, 1975).

Visita Ted Kennedy a Chile (Pablo Salas, 1986).

Vivas voces (Mauricio Hartard, 2013).

Vivienda y familia popular (Claudio di Girólamo, 1980).

Voces de Chile (Cyrus Omoomian, 2011).

Volver a vernos (Paula Rodríguez, 2002).

Vuelta y vuelta. Memorias del exilio chileno (Daniela Bichl y Markus Toth, 2013).

Vuelvo (Pablo Salas y Douglas Hübner, 1985).

Yo he sido, yo soy, yo seré (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1974).

Fuentes

I. Archivos:

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.

- Archivo digital de leyes: <http://www.leychile.cl>

Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile.

- Informes anuales sobre el mercado de la exhibición cinematográfica chilena 2009-2015: <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales>

Centro de Estudios Miguel Enríquez.

- Archivo Chile: <http://www.archivochile.com>

Cineteca Nacional de Chile.

- Archivo digital cinematográfico: <http://www.ccplm.cl/sitio/secciones/cineteca-nacional/cineteca-online/>

Cineteca de la Universidad de Chile.

- Colección cinematográfica virtual: <http://www.cinetecavirtual.cl/>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno de Chile.

- Informes anuales de oferta y consumo de cine en Chile años 1990-2015: <http://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/>

Institut National de l'Audiovisuel de Francia.

- Archives vidéo et radio: <http://www.ina.fr/>

Ministerio de Educación. Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos.

- Archivo Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/>

Ministerio de Interior y Seguridad Pública. Gobierno de Chile.

- Programa de Derechos Humanos: <http://www.ddhh.gov.cl/comisiones/>

- Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (*Informe Rettig*).
- Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (*Informe Valech*).

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

- Centro de Documentación Audiovisual: <http://ww3.museodelamemoria.cl/centro-de-documentacion-audiovisual/>

Radio Televisión Española.

- Hemeroteca. Archivo Histórico: <http://www.rtve.es/television/archivo/>

II. Prensa:

Brodsky, R., Aliaga, I. y Horta, L.: «Museo de la memoria y Cinetecas Nacional y de U. de Chile responden a documentalista español», *La Tercera*, 14/03/2012.

Cea, R.: «Piñera critica la actuación de la Justicia durante la dictadura de Pinochet», *El País*, 06/09/2013.

Corradini, L.: «No hay que confundir memoria con historia, dijo Pierre Nora», *La Nación*, 15/03/2006.

Déllano, M.: «Chile reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet», *El País*, 20/08/2011.

Fernández Santos, A.: «Bonitas estampas abren un desfile de 90 películas», *El País*, 06/12/1987.

Frías, T.: «Las estremecedoras declaraciones de Pablo Salas, quien registró la dictadura y grabó el cuerpo exhumado de Allende», *Cambio 21*, 09/08/2014.

Hernando, S.: «Parte de la historia documental de Chile, para los gusanos», *El País*, 23/03/2012.

Matuszewski, B.: «Una nueva fuente de la Historia: creación de un depósito de cinematografía histórica», *Le Figaro*, 18/03/1898.

Ramonet, I.: «“Les Murs de Santiago”, un film de Carmen Castillo, Pierre Devert et Fabienne Servan-Schreiber», *Le Monde Diplomatique*, 01/09/1983.

Yáñez, D.: «Pablo Salas, el camarógrafo de las protestas: “La gente le perdió el miedo a la represión”», *The Clinic*, 09/09/2013.

Bibliografía

ABARZÚA, F.: «Ideología en la historia», *Ensayos de Filosofía* 3, 2016. En línea: http://www.ensayos-filosofia.es/archivos/articulo/ideologia-en-la-historia?_kw_id=M3wyMDE2fDE%3D&_kw_number=12

ABRASH, B. y STERNBERG, J. (eds.): *Historians and Filmmakers: Toward Collaboration*. New York (NY), Institute for Research History, 1983.

ADASME, H.: «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*», *Palimpsesto* 10(7), 2016, pp. 13-21.

AGUIRRE, E. y CHAMORRO, S.: *La memoria gráfica del exilio chileno: 1973-1989*. Santiago, Ocho Libros, 2008.

ALBERDI, M.: «Documentales políticos. El pasado en primera persona», *La Fuga* 4, 2007. En línea: <http://www.lafuga.cl/documentales-politicos/314>

ALCÁZAR, J. del: *Yo pisaré las calles nuevamente. Chile, revolución, dictadura, democracia (1970-2006)*. Santiago, Editorial Universidad Bolivariana, 2009.

—: «Historia desde el cine (y con la literatura) para la educación», *Estudios RBEP* 93(235), 2012, pp. 645-666.

—: *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013.

—: «Memoria para el futuro contra memorias obstinadas. Chile, cuarenta años después», *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas* 12(20), 2014, pp. 43-63.

— y VALLE, J. E.: «Los historiadores ante el cine y la literatura. Dos miradas distintas hacia la historia reciente de Chile», *Revista de Historia Social y de las Mentalidades Universidad de Santiago de Chile* 9, 2005, pp. 183-212.

ALEGRE, S.: «Películas de ficción y relato histórico», *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 18, 1997, pp. 75-87.

ALÍA MIRANDA, F.: *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la Historia*. Madrid, Síntesis, 1998.

ALTED, A.: *Entre el pasado y el presente. Historia y memoria*. Madrid, Editorial UNED, 1996.

—: «La historia del presente o la cuadratura del círculo». En DELGADO, J. M. y ANDRÉS CABELLO, S. (coords.): *La Rioja, España, Europa*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2006, pp. 33-43.

ALVIRA, P.: «El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas», *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia* 4, 2011, pp. 135-152.

AMADOR, P.: «El cine como documento social: una propuesta de análisis», *Ayer* 24, 1996, pp. 113-145.

ANDERSON, S.: «The Past in Ruins: Postmodern Politics and the Fake History Film». En JUHASZ, A. y LERNER, J. (eds.): *F Is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2006, pp. 76-88.

APREA, G. (comp.): *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2010.

—: *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires, Manantial, 2015.

ARÁNGUIZ, A. y GONZÁLEZ, E.: *Cine chileno: producto de exportación*. Santiago, Universidad Tecnológica Metropolitana, 2006.

ARAVENA, P.: «La producción del verosímil historia. El cine en los límites de la conciencia histórica», *Comunicación y Medios* 26, 2012, pp. 31-36.

ARNAL, A.: «El cine como fuente para la historia: *La batalla de Chile*», *Boletín Americanista* 66, 2013, pp. 61-80.

ARÓSTEGUI, J.: «Sociología e historiografía en el análisis del cambio social reciente», *Historia Contemporánea* 4, 1990, pp. 145-172.

—: *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, Crítica, 1995.

ARRESEYGOR, G.; BISSO, M. y RAGGIO, S.: «Teoría y práctica de la relación entre cine e historia», *Cuadernos del CISH* 4(5), 1999, pp. 231-245.

ARRIAGADA, G.: *Por la razón o la fuerza. Chile bajo Pinochet*. Santiago, Editorial Sudamericana, 1998.

AUMONT, J.: *Estética del cine*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

AURELL, J.: «Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente», *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 20(1), 2004, pp. 1-16.

—: *La escritura de la memoria. De los positivismos a los posmodernismos*. Valencia, Universitat de València, 2005.

BACHELARD, G.: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

BARNOUW, E.: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York (NY), Oxford University Press, 1974.

- : *El documental. Historia y estilos*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- BARRENETXEA, I.: «¡Nada de olvidar! El cine y la memoria histórica», *Quaderns de Cine* 3, 2008, pp. 7-14.
- : «Pensar la historia desde el cine», *Entelequia: Revista interdisciplinar* 16, 2013, pp. 99-108.
- BARROS, R.: *La Junta Militar: Pinochet y la Constitución de 1980*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2005.
- BARROSO, G.: «La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico», *Filmhistoria* 25(1), 2015a, pp. 19-34.
- : Franco-Pinochet, la imagen fílmica de dos golpistas a través del cine documental. En *Congreso Internacional Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España, 1936-1939 (Madrid, 26-28 de octubre de 2015)*. Madrid, Universidad Carlos III, 2015b.
- : Una ciudad de memoria. La reconstrucción de Santiago de Chile en dictadura a través del cine de no ficción. En *IV Congreso Internacional Ciudades Creativas (Madrid, 13-15 de enero de 2016)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016a.
- : Escenarios históricos y lugares de memoria en el cine documental sobre la dictadura de Pinochet. En *V Congreso Internacional de Historia y Cine (Madrid, 5-7 de septiembre de 2016)*. Madrid, Universidad Carlos III, 2016b.
- BARRIL, C.: *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la Dictadura Militar chilena*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.
- : «Retratar la ausencia. Autobiografía, herencia y narrativas de duelo en la (post)dictadura». En BARRIL, C.; CORRO, P. y SANTA CRUZ, J. M. (eds.): *Audiovisual y política en Chile*. Santiago, Arcis, 2014, pp. 110-117.
- y SANTA CRUZ, J. M. (eds.): *El cine que fue: 100 años de cine chileno*. Santiago, Arcis, 2011, pp. 162-169.
- BARTHES, R.: «Introducción al análisis estructural de los relatos». En NICCOLINI, S. (comp.): *El análisis estructural*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 65-101.
- : *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986.
- : *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- BASTIDE, R.: «Mémoire collective et sociologie du bricolage», *L'année sociologique* 21, 1970, pp. 65-108.
- BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2006.

BEARD, Ch.: «That Noble Dream», *American Historical Review* 41(1), 1935, pp. 74-87.

BELLO, M. J.: «Documental contemporáneo y memoria chilena: Aproximaciones desde lo íntimo», *La Fuga* 10, 2011. En línea: <http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>

BENGOA, J.: «Reconciliación e impunidad: los derechos humanos en la transición democrática», *Proposiciones* 25, 1994, pp. 39-49.

BENJAMIN, W.: «El narrador». En *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires, Taurus, 1991, pp. 111-134.

BERGSON, H.: *Memoria y vida*. Madrid, Alianza, 1987.

BIANCHINI, M. Ch.: *Chile, memorias de la Moneda. La (re)construcción de un símbolo político*. Madrid, Ediciones UAM-IEPALA Editorial, 2012.

BLAIR, E.: «Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)», *Estudios Políticos* 32, 2008, pp. 83-113.

BLOCH, A.: «Sobre el cine, la historia y las nuevas posibilidades de la verdad», *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 5, 1995, pp. 53-67.

BONGERS, W.: «Archivo, cine, política. Imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos», *Aisthesis* 48, 2010, pp. 66-89.

—: Memoria desplazada. Estrategias cinematográficas de hacer memoria en el cine documental contemporáneo chileno. *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006). En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Córdoba, 10-12 de mayo de 2012)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

BONNASSIOLLE, M.: «La representación de la represión, el sufrimiento y el dolor del pueblo chileno. Cine, exilio, política e historia. El caso de la película *Il pleut sur Santiago* de Helvio Soto Soto (1975)», *Historia y Sociedad* 27, 2014, pp. 211-240.

BOSSAY, C.: «Cineastas al rescate de la memoria reciente chilena», *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 4, 2011. En línea: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=170%3Acineastas-al-rescate-de-la-memoria-reciente-chilena-&catid=42&Itemid=98

—: «Acreditación teórica del tercer cine en Chile», *Filmhistoria* 23(2), 2013a. En línea: <http://www.pcb.ub.edu/filmhistoria/2/pdf/02.pdf>

—: *Remembering Traumatic Pasts: Memory and Historiophoty in Fiction and Factual Films from the 2000s that Represent the Chilean Popular Unity, Coup d'état, and Dictatorship (1970-1990)*. Dirigida por Michael Chanan. Tesis Doctoral. Queen's University Belfast, 2013b.

—: «El protagonismo de lo visual en el trauma histórico. Dicotomías de las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la Dictadura y la Transición a la Democracia», *Comunicación y Medios* 29, 2014a, pp. 106-118.

—: «Representaciones del trauma histórico-político en el cine chileno de la década de 1990», *Campocontracampo* 5, 2014b. En línea: <http://campocontracampo.cl/textos/5>

—: Estética, memoria y política. Cine experimental que recuerda el trauma histórico chileno reciente. En *IV Congreso Internacional de Historia y Cine (Barcelona, 3-5 de septiembre de 2014)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014c.

—: «Allende en su laberinto», *La Fuga* 17, 2015. En línea: <http://www.lafuga.cl/allende-en-su-laberinto/743>

BOSSY, M. y VERGARA, C.: *Documentales autobiográficos: memoria y autorrepresentación*. Santiago, Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo de la Cultura y las Artes, 2010.

BÖTTCHER, C.; KRETZSCHMAR, J. y SCHIER, C.: *Heynowski & Scheumann. Dokumentarfilmer im Klassenkampf. Eine kommentierte Filmographie*. Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2002.

BRANIGAN, E. R.: *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. La Haya, Mouton, 1984.

BRAVI, C.: «La ciudad como espacio de construcción de la memoria en el film chileno *La ciudad de los fotógrafos*», *Revista Cine Documental* 5, 2012. En línea: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_03.html

BRAVO, F.: «El cine-forum como recurso educativo», *Innovación y Experiencias Educativas* 27, 2010, pp. 1-11.

BRESCHAND, J.: *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona, Paidós, 2004.

BREU, R.: Cinescola: Cinema i memòria històrica a l'aula. En *IV Congreso Internacional de Historia y Cine (Barcelona, 3-5 de septiembre de 2014)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

BRUZZI, S.: *New Documentary: A Critical Introduction*. London, Routledge, 2000.

BURCH, N.: *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid, Cátedra, 1991.

BURGOYNE, R.: «Memory, History and Digital Imagery in Contemporary Film». En GRAINGE, P. (ed.): *Memory and Popular Film*. Manchester, Manchester University Press, 2003, pp. 220-236.

BURIANO, A.; DUTRÉNIT, S. y VÁZQUEZ, D. (eds.): *Política y memoria. A cuarenta años de los golpes de Estado en Chile y Uruguay*. México, Flacso, 2015.

BURKE, P.: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.

BUROTTO, D. y MUÑOZ, E.: *Filmografía del cine chileno 1910-1997*. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, 1998.

BURTON, J. (ed.): *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh (PA), University of Pittsburgh Press, 1990.

BUSTOS, P.: *Comienzo del despegue. Estado de la distribución y comercialización de documentales en Chile entre 2000-2010*. Santiago, ChileDoc, 2014.

CABEZAS, J. M. y NAVIA, P.: «Efecto del sistema binominal en el número de candidatos y de partidos en elecciones legislativas en Chile, 1989-2001», *Política. Revista de Ciencia Política* 45, 2005, pp. 29-51.

CALLONI, S.: *Los años del lobo. Operación Cóndor*. Buenos Aires, Ediciones Continente, 1999.

CALVEIRO, P.: «Testimonio y memoria en el relato histórico», *Acta Poética* 27(2), 2006, pp. 65-86.

CAMARERO, G. (ed.): *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal, 2002.

—; LAS HERAS, B. de y CRUZ, V. de (eds.): *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Madrid, Ediciones JC, 2008.

CAMPOS, M.: «Construcciones visuales y memorias de la dictadura de Pinochet a través de películas y reportajes extranjeros (1973-2013)», *Amnis* 14, 2015. En línea: <http://amnis.revues.org/2645>

CANEPA, J.: «“El Willy y la Myriam”. La angustia por vivir en cesantía», *Mensaje* 326, 1984, pp. 60-62.

CAPARRÓS LERA, J. M.: «La investigación histórica del arte filmico, una propuesta metodológica», *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Arte* 10, 1984, pp. 277-292.

—: *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza, 1997.

—: *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*. Madrid, Rialp, 2004.

—; CRUSELLS, M. y MAMBLONA, R.: *100 documentales para explicar Historia. De Flaherty a Michael Moore*. Madrid, Alianza, 2010.

—; CRUSELLS, M. y SÁNCHEZ BARBA, F. (eds.): *Memoria histórica y cine documental*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016.

CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. et al. (eds.): *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Alameda, 2007.

CARREÑO, M. F.: «Cine chileno después de la Dictadura. Una década proyectada en la pantalla. 1990-2000», *Razón y Palabra* 71, 2010. En línea: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/CARRENO_REVISADO.pdf

CASANOVAS, A.: «La construcción de la imagen de la revolución. *La batalla de Chile*», *Filmhistoria* 12(3), 2002. En línea: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/annacasnovas.htm>

CASSETTI, F. y DI CHIO, F.: *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 2007.

CAVALLO, A.: *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago, Uqbar Editores, 2007.

— y MAZA, G. de la (eds.): *El novísimo cine chileno*. Santiago, Uqbar Editores, 2010.

— y MARTÍNEZ, A.: *Chile en el cine: la imagen país en las películas del mundo*. Santiago, Uqbar Editores, 2012.

—; DOUZET, P. y RODRÍGUEZ, C.: *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago, Uqbar Editores, 2007.

CERRILLO, P.: *El poder de la literatura*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.

CHAMORRO, A. y DONOSO, J. P.: *Cine chileno y Derechos Humanos: apuntes audiovisuales para hacer memoria*. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, 2009.

—: «Antropología visual y testimonio en la postdictadura chilena», *Íconos* 42, 2012, pp. 51-70.

— y KUNSTAMANN, W.: «Aportes de la antropología visual aplicada a la construcción colectiva de memorias sociales y políticas en la postdictadura chilena», *Revista Chilena de Antropología Visual* 7, 2006, pp. 20-30.

CHAMORRO, M. A.: «Historia y ficción: un debate que no acaba en la comprensión de la realidad», *Cuadernos de H Ideas* 7(7), 2013. En línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/33068>

CHANAN, M.: «El documental y la esfera pública en América Latina», *Secuencias. Revista de Historia de Cine* 18, 2003, pp. 22-32.

CHAPLEAU, L.: «La cultura chilena bajo Augusto Pinochet», *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston* 2, 2003, pp. 45-83.

CHESNEAUX, J.: *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la Historia y los historiadores*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1984.

CHIGNOLI, A. y DONOSO, C.: *(Des)montando fábulas: el documental político de Pedro Chaskel*. Santiago, Uqbar Editores, 2013.

- CHION, M.: *Le son au cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Étoile, 1985.
- CLAREMBEAUX, M.: «Educación en cine: memoria y patrimonio», *Comunicar* 18(35), 2010, pp. 25-32.
- COBO-DURÁN, S.: «Estructuras narrativas en *nonfiction*», *Frame* 6, 2010, pp. 219-242.
- COHEN, E.: *Los narradores de Auschwitz*. México, Editorial Fineo, 2006.
- COLLIER, S. y SATER, W.: *Historia de Chile, 1808-1994*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- COLÓN, C.; INFANTE, F. y LOMBARDO, M.: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1997.
- CORNEJO, T.: «Manuel Rodríguez y el húsar en el cine: un discurso histórico sin historiadores», *Universum* 27(2), 2012, pp. 45-58.
- CORNER, J.: *The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary*. Manchester, Manchester University Press, 1996.
- CORONA, P. E.: *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005.
- CORREA, S.: *Con las riendas del poder. La derecha chilena en el siglo XX*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2011.
- CORRO, P.: *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973*. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.
- CORTÍNEZ, V.: «¿Es posible hacer cine en Chile? Las hazañas del *Gringuito* de Sergio Castilla», *Perspectivas* 2(2), 1999, pp. 271-284.
- CUESTA, J. (ed.): *Memoria e Historia*. Madrid, Marcial Pons, 1998.
- CUNEO, B.: *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- DA SILVA, L.: «Conocer el silencio. Entrevistas y estrategias de conocimiento de situaciones límite», *Oficios terrestres* 15-16, 2004, pp. 2-24.
- DANTO, A. C.: *Narration and Knowledge*. New York (NY), Columbia University Press, 1985.
- : *Historia y narración*. Barcelona, Paidós, 1989.
- DAVIS, N. Z.: «Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity», *Yale Raiew* 76, 1987, pp. 457-482.

DELL ARINGA, C. I.: (Des)montando la historia. En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Córdoba, 10-12 de mayo de 2012)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

DERRIDA, J.: «El cine y sus fantasmas», *Cahiers du Cinéma* 556, 2001, pp. 75-85.

DESHPANDE, A.: «Films as Historical Sources or Alternative History», *Economic and Political Weekly* 39(40), 2004, pp. 4455-4459.

DÍAZ, C.: «El cine y la memoria de Chile», *Análisis* 265, 1989, pp. 54-55.

DÍAZ, S.: «Foucault y Veyne: los usos del “acontecimiento” en la práctica histórica», *A Parte Rei* 69, 2010, pp. 1-20.

DINAMARCA, H.: *El video en América Latina, actor innovador del espacio audiovisual*. Santiago, Centro de Investigación y Educación Popular, 1991.

DINGES, J.: *Operación Cóndor. Una década de terrorismo internacional en el Cono Sur*. Santiago, Ediciones B, 2004.

DITTUS, R.: «Estrategias discursivas en el cine documental chileno post-transición. La retórica visual contra *El Mercurio*», *Revista Cine Documental* 4, 2011. En línea: http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_02.html

—: «El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político», *Cuadernos.info* 33, 2013, pp. 77-87.

—: El cine anti-amnésico de Patricio Guzmán. En *XII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (Lima, 6-8 de agosto de 2014)*. Lima. Pontificia Universidad Católica de Perú, 2014.

DONOSO, C.: «Sobre algunas estrategias filmicas para una propuesta de primera persona documental», *Comunicación y Medios* 26, 2012, pp. 23-30.

DRAKE, P. y JAKSIC, I. (comps.): *El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa*. Santiago, LOM Ediciones, 2002.

DUFUUR, L.: «Tendencias actuales del cine documental», *Frame* 6, 2010, pp. 312-349.

ESCALANTE, J.: *La misión era matar. El juicio a la caravana Pinochet-Arellano*. Santiago, LOM Ediciones, 2000.

ESCOBEDO, D.: «El botón de nácar», *La Fuga* 18, 2016. En línea: <http://2016.lafuga.cl/el-boton-de-nacar/767>

ESPAÑA, R. de: *España e Iberoamérica: 500 años de historia a través del cine*. Dirigida por Josep María Caparrós Lera. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 1999.

ESTÉVEZ, A.: *Luz, cámara, Transición: El rollo del cine chileno de 1993 a 2003*. Santiago, Radio Universidad de Chile, 2005.

—: «Dolores políticos, reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo», *Aisthesis* 47, 2010, pp. 15-32.

FAZIO, H.: *La globalización en Chile. Entre el Estado y la sociedad de mercado*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

FEBVRE, L.: *Combats per la Història*. Barcelona, Planeta, 1976.

FERNÁNDEZ DROGUETT, R.: «Los lugares de la memoria; del golpe y la dictadura militar en Chile. Un análisis autoetnográfico de la marcha del 11 de septiembre», *Cuadernos de Neuropsicología* 1(2), 2007, pp. 150-164.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J.: *Cine e historia en el aula*. Madrid, Akal, 1989.

FERRO, M.: «Le film, une contre-analyse de la société?», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 28(1), 1973, pp. 109-124.

—: *Analyse de films, analyse de Sociétés. Une source nouvelle pour l'Histoire*. Paris, Hachette, 1975.

—: *Cine e Historia*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.

—: «Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine», *Filmhistoria* 1(1), 1991, pp. 3-12.

—: *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

—: «La Historia en el cine», *Istor* 20, 2005, pp. 3-10.

FFRENCH-DAVIS, R.: «El impacto de las exportaciones sobre el crecimiento en Chile», *Revista de la CEPAL* 76, 2002, pp. 143-160.

— y STALLINGS, B. (eds.): *Reformas, crecimiento y políticas sociales en Chile desde 1973*. Santiago, LOM Ediciones, 2001.

FINLEY, M.: *Mythe, mémoire, histoire. Les usages du passé*. Paris, Flammarion, 1981.

FLAHERTY, R. J.: «La función del “documental”». En ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (eds.): *Fuentes y documentos del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 144-147.

FLEET, N.: «Movimiento estudiantil y transformaciones sociales en Chile: una perspectiva sociológica», *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana* 10(30), 2011, pp. 99-116.

FLORES AUÑÓN, J. C.: *El cine, otro medio didáctico*. Madrid, Escuela Española, 1982.

FLORES, S.: «Sujetos en la Historia: El nuevo cine latinoamericano y la frontalidad del discurso», *Perspectivas de la Comunicación* 4(2), 2011, pp. 20-31.

FONTANA, J.: «Memòria i record». En GUIXÉ, J. e INIESTA, M. (coords.): *Polítiques públiques de la memòria*. Vic, Eumo, 2009, pp. 97-105.

FRANCO, M. y LEVÍN, F. (comps.): *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

FUENTES, C.: «La política exterior de la transición chilena desde sus fuentes internas», *Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos* 14(2), 2014, pp. 133-157.

FUERTE, C.: «Propuestas didácticas para la enseñanza de las Ciencias Sociales en la Educación Superior», *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 29(2), 2014, pp. 141-157.

GAHONA, Y.: «Si no hay justicia... hay funa», *Revista Virtual ILAS* 3, 2003. En línea: <http://www.ilas.cl/elcaso.htm>

GALASSO, G.: *Nada más que historia. Teoría y metodología*. Barcelona, Ariel, 2001.

GARCÍA, R.: «El cine como recurso didáctico», *Eikasía. Revista de Filosofía* 13, 2007, pp. 123-127.

GARCÍA BERNAL, M. C.: «Iberoamérica: Evolución de una economía dependiente». En NAVARRO, L. (coord.): *Historia de las Américas IV*. Madrid, Editorial Alhambra-Longman, 1991, pp. 565-619.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C.: *Cine e historia. Las imágenes de la historia reciente*. Madrid, Arco Libros, 1998.

GARCÍA JIMÉNEZ, J.: *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 2003.

GARRETÓN, M. A.: *Hacia una nueva era política. Estudios sobre las democratizaciones*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1995.

GASKELL, I.: «Historia de las imágenes». En BURKE, P. (ed.): *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 2003, pp. 209-239.

GATZEMEIER, C.: «Hacer memoria en el Chile actual. Historias e Historia. (Re)construcción del acontecer y escenificación del recuerdo en relatos de autores chilenos», *Taller de letras* 49, 2011, pp. 109-121.

GAUDREULT, A. y JOST, F.: *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995.

GAYA, A. M.: «El film de género histórico: una experiencia didáctica», *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 18, 1997, pp. 109-130.

GENETTE, G.: *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972.

GETINO, O.: *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías*. México, Trillas, 1990.

GODOY, M. y PAZ, J.: «A cuarenta años de *La batalla de Chile*. Entrevista con Patricio Guzmán acerca de su trabajo documental y la dictadura cívico-militar chilena, 1973-2013», *Tiempo Histórico* 6, 2013, pp. 137-151.

GÓMEZ-BARRIS, M.: *Where memory dwells: Culture and state violence in Chile*. Berkeley (CA), University of California Press, 2009.

GONZÁLEZ CALLEJA, E.: *Memoria e Historia. Vademécum de conceptos y debates fundamentales*. Madrid, Catarata, 2013.

GONZÁLEZ MARTEL, J.: *El cine en el universo de la ética: el cine-fórum*. Madrid, Anaya, 1996.

GUASCH, A. M.: «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», *Materia* 5, 2005, pp. 157-183.

GUBERN, R.: *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

—: *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 1993.

GUZMÁN, P.: «El video: formato o arma. Alternativa popular de la información en Chile». En GUZMÁN, P.; GETINO, O.; SAFAR, E. *et al.*: *Video, cultura nacional y subdesarrollo*. México, Universidad Nacional de México, 1984, pp. 55-60.

—: *Filmar lo que no se ve. Una manera de hacer documentales*. Santiago, Festival Internacional de Documentales de Santiago, FIDOCS, 2013.

— y SEMPERE, P.: *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia, Fernando Torres, 1977.

HALBWACHS, M.: *La mémoire collective*. Paris, PUF, 1950.

—: «Memoria colectiva y memoria histórica», *Revista española de Investigaciones Sociológicas* 69, 1995, pp. 209-219.

—: *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Anthropos, 2004.

HERNÁNDEZ CORCHETE, S.: «Hacia una definición del documental de divulgación histórica», *Comunicación y Sociedad* 17(2), 2004, pp. 89-123.

HIRSCH, M.: «Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory», *Discourse* 15(2), 1992-1993, pp. 3-29.

—: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1997.

—: «The Generation of Postmemory», *Poetics Today* 29(1), 2008, pp. 103-128.

—: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York (NY), Columbia University Press, 2012.

HORTA, L.: «Un cine posible: La producción cinematográfica de resistencia en los primeros años del régimen militar chileno», *Revista Séptimo Arte* 8, 2013. En línea: <http://www.r7a.cl/article/un-cine-posible-la-produccion-cinematografica-de-resistencia-en-los-primeros-anos-del-regimen-militar-chileno/>

HORVITZ, M. E.: «Discursos de la memoria en el cine chileno de la post Dictadura». En PIPER, I. y ROJAS, B. (eds.): *Memorias, historias y Derechos Humanos*. Santiago, Universidad de Chile, 2012a, pp. 141-156.

—: «Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura», *Comunicación y Medios* 26, 2012b, pp. 60-68.

HUESO, Á. L.: «Medios audiovisuales y enseñanza de la Historia», *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 18, 1997, pp. 103-108.

—: *El cine y el siglo XX*. Barcelona, Ariel, 1998.

— y CAMARERO, G.: *Hacer historia con imágenes*. Madrid, Síntesis, 2014.

HUNEEUS, C.: «Elecciones no-competitivas en las dictaduras burocrático-autoritarias en América Latina», *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 13, 1981, pp. 101-140.

—: *El régimen de Pinochet*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2005.

HURTADO, M.: *La industria cinematográfica en Chile. Los límites de su democratización*. Santiago, CENECA, 1985.

IACCIO, P.: *Cinema e Storia. Percorsi, immagini, testimonianze*. Napoli, Liguori Editore, 1998.

IBÁÑEZ, M. N.: La memoria obstinada. El cine documental de Patricio Guzmán y la revolución chilena de Salvador Allende. En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Córdoba, 10-12 de mayo de 2012)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

IDROVO, S.: «El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna», *Comunicación y Sociedad* 14(2), 2001, pp. 37-70.

JARVIE, I. C.: «Seeing through Movies», *Philosophy of the Social Sciences* 8, 1978, pp. 374-397.

JELIN, E.: *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2002.

JOCELYN-HOLT, A.: *El Chile perplejo: Del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago, Ariel, 1998.

JOIGNANT, A.: *Un día distinto. Memorias festivas y batallas conmemorativas en torno al 11 de septiembre en Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 2007.

JOUTARD, P.: «Memoria e historia: ¿cómo superar el conflicto?», *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 38, 2007, pp. 115-122.

KLUBOCK, T. M.: «History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzman's *Obstinate Memory* and *The Battle of Chile*», *Radical History Review* 85, 2003, pp. 272-281.

KORNBLUH, P.: *Pinochet: Los archivos secretos*. Barcelona, Crítica, 2004.

KOVALSKYS, J.: «Trauma social, modernidad e identidades sustraídas: Nuevas formas de acción social», *Psyche* 5(2), 2006, pp. 13-24.

KRACAUER, S.: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985.

—: *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989.

KUMAR, A.: «From poetics of documentary remembering: Patricio Guzman's *Battle of Chile* (1979) and *Chile: an obstinate memory* (1997)», *Eras* 13(1), 2011, pp. 1-31.

LACAPRA, D.: *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

LAGNY, M.: *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch, 1997.

LAGOS, C. (ed.): *El diario de Agustín. Cinco estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)*. Santiago, LOM Ediciones, 2009.

LAGOS, P.: «Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad», *Comunicación y Medios* 24, 2011, pp. 60-80.

—: «Primera persona singular. Estrategias de (auto) representación para modular el "yo" en el cine de no ficción», *Comunicación y Medios* 26, 2012, pp. 12-22.

LAGUARDA, P.: «El cine como fuente y escritura de la historia», *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de la Pampa* 8, 2006, pp. 109-119.

LARA, E. L.: «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: Una epistemología», *Revista de Antropología Experimental* 5, 2005, pp. 1-28.

LARRAÍN, C.: «11 de septiembre de 1973: trauma, testimonio y liberación a través del cine documental», *Comunicación y Medios* 20, 2009. En línea: <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewArticle/15013>

—: «Nuevas tendencias del cine chileno tras la llegada del cine digital», *Aisthesis* 47, 2010, pp. 156-171.

LARRAZ, E.: Autobiografía y ego-historia en el cine de Agnès Varda. En *II Congreso Internacional de Historia y Cine (Madrid, 9-11 de septiembre de 2010)*. Madrid, Universidad Carlos III, 2010.

LAS HERAS, B. de y CRUZ, V. de: *Filmando la Historia. Representaciones del pasado en el cine*. Madrid, Ediciones JC, 2009.

LATTANZI, M. L.: «Nuevas construcciones y desmantelamientos de la memoria en tres documentales de cine autobiográfico argentino», *Aisthesis* 49, 2011, pp. 101-112.

LE GOFF, J.: «Les mentalités: une histoire ambiguë». En *Faire de l'Histoire III*. Paris, Éditions Gallimard, 1974, pp. 76-94.

—: *Histoire et mémoire*. Paris, Éditions Gallimard, 1988.

LILLO, G.: «El cine y el contexto político-cultural en el Chile de la posdictadura», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20(1), 1995, pp. 31-42.

LIÑERO, G.: *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago, Ocho Libros, 2008.

LIRA, E. y LOVEMAN, B.: *Políticas de reparación. Chile 1990-2004*. Santiago, LOM Ediciones, 2005.

LITTÍN, M.: «La posibilidad de ser». En FOXLEY, A. M. y TIRONI, E. (eds.): *1990-1994, la cultura chilena en transición*. Santiago, Secretaría de Comunicación y Cultura, 1994, pp. 103-109.

LLANOS, B.: «Memoria y testimonio visual en Chile. El documental *La Venda de Gloria Camiruaga*», *Chasqui* 39(2), 2010, pp. 42-53.

—: Memoria, afectos y género en documentales argentinos y chilenos. En *II Faculty Seminar "Memoria, Cultura y Ciudadanía" (Managua, 7-9 de septiembre de 2011)*. Managua, Universidad Centroamericana, 2011.

— y GOETSCHER, A. M.: *Fronteras de la memoria: cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2012.

LÚNECKE, A.: *Violencia política (violencia política en Chile. 1983-1986)*. Santiago, Arzobispado de Santiago, 2000.

MANNHEIM, K.: *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

MARTÍ, J. J.: *Antoni Llidó Mengual. Unes mirades retrospectives*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2002.

MARTÍN BARBERO, J.: *De los medios a las mediaciones*. México, Editorial Gustavo Gili, 1987.

MARTÍN SERRANO, M.: *La mediación social*. Madrid, Akal, 1977.

MARTIN, M.: *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 2002.

MARTÍNEZ GIL, F.: «La historia y el cine: ¿Unas amistades peligrosas?», *Vínculos de Historia* 2, 2013, pp. 351-372.

MARTÍNEZ-SALANOVA, E.: «Utilización del cine en las aulas. Aprender pasándolo de película», *Comunicar* 11, 1998, pp. 27-36.

MATEOS, A.: «Historia, Memoria y Tiempo Presente», *Hispania Nova* 1, 1998. En línea: <http://hispanianova.rediris.es/general/articulo/004/art004.htm>

MATTELART, A. y BIGO, D.: «“La espiral”. Entrevista», *Cultures & Conflits* 74, 2009. En línea: <http://conflits.revues.org/17395>

MAYOL, A. y AZÓCAR, C.: «Politización del malestar, movilización social y transformación ideológica: el caso “Chile 2011”», *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana* 10(30), 2011, pp. 163-184.

MAZA, G. de la y GARCÉS, M.: *La explosión de las masas. Protesta Nacional 1983-1984*. Santiago, Eco Ediciones, 1985.

MEDALLA, T.: “No tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad”. En torno a *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Moreno. En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Córdoba, 10-12 de mayo de 2012)*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

MELLER, P.: *Un siglo de economía política chilena (1890-1990)*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1996.

METZ, Ch.: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

MEYER, E.: «Transmisión de la conciencia histórica. Memoria y conciencia histórica», *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 24, 2000, pp. 77-94.

MILET, P. V. (comp.): *Estabilidad, crisis y organización de la política: lecciones de medio siglo de historia chilena*. Santiago, Flacso, 2001.

MILLÁN, F. J.: *La memoria agitada: cine y represión en Chile y Argentina*. Madrid, Ocho y Medio, 2001.

MONSÁLVEZ, D. G.: «La dictadura militar de Augusto Pinochet como Nueva Historia Política: Perspectiva historiográfica y algunos temas para su indagación», *Revista Austral de Ciencias Sociales* 23, 2012, pp. 61-82.

—: «La dictadura militar de Augusto Pinochet como Historia del presente: Historiografía, dictadura, Transición, demanda social y crisis de representatividad», *Historia Actual Online* 30, 2013, pp. 175-191.

MONTERDE, J. E.: *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona, Laia, 1986.

—: «Historia y cine. Notas introductorias», *Cuadernos de la Academia* 6, 1999, pp. 7-21.

—: «D'una desconfiança històrica», *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya* 133, 2010, pp. 49-58.

MONTERO, J.: «Fotogramas de papel y libros de celuloide. El cine y los historiadores. Algunas consideraciones», *Historia Contemporánea* 22, 2001, pp. 29-66.

MORADIELLOS, E.: *El oficio del historiador*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1994.

MOUESCA, J.: «Filmografía chilena post-golpe (1973-1980)», *Araucaria* 11, 1980. En línea: <http://www.blest.eu/cultura/cine05.html>

—: «Cine chileno: los años de la dictadura», *Araucaria* 41, 1988a. En línea: <http://www.blest.eu/cultura/mouesca88.html>

—: *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid, Ediciones del Litoral, 1988b.

—: *Cine chileno: veinte años. 1970-1990*. Santiago, Ministerio de Educación, 1992.

—: *El documental chileno*. Santiago, LOM Ediciones, 2005.

— y ORELLANA, C.: *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago, LOM Ediciones, 1998.

—: *Breve historia del cine chileno*. Santiago, LOM Ediciones, 2010.

MOULIAN, T.: «¿Historicismo o esencialismo?», *Proposiciones* 20, 1991, pp. 287-299.

—: «El gobierno de Michelle Bachelet: las perspectivas de cambio», *Observatorio Social de América Latina* 6(19), 2006, pp. 131-135.

MOYANO, C.: *El MAPU durante dictadura. Saberes y prácticas políticas para una microhistoria de la renovación socialista en Chile. 1973-1989*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2010a.

—: «La memoria militante y el uso testimonial en la historia política y el tiempo presente en Chile: de lo estructural y lo subjetivo». En BRESCIANO, J. (ed.): *El tiempo presente como campo historiográfico. Ensayos teóricos y estudios de casos*. Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2010b, pp. 191-212.

MUÑOZ, D.: *Cine, niños y educación. El niño como espectador cinematográfico*. Dirigida por Francisco García y Álvaro Pérez. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

NICHOLS, B.: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington (IN), Indiana University Press, 1994.

—: *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

—: «El documental y el giro a la vanguardia», *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen* 56, 2007, pp. 16-45.

—: *Introduction to Documentary*. Bloomington (IN), Indiana University Press, 2010.

NOEMI, D.: «Sujetos de la memoria. Sujetos a la memoria», *Taller de Letras* 49, 2011, pp. 171-180.

NOGALES, P.: Imágenes domésticas para el cine documental y la memoria histórica. En *IV Congreso Internacional de Historia y Cine (Barcelona, 3-5 de septiembre de 2014)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

NORA, P.: «Mémoire collective». En LE GOFF, J. y CHARTIER, R. (dirs.): *La nouvelle histoire. Les encyclopédies du savoir moderne*. Paris, Retz, 1978, pp. 398-401.

—: «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations* 26, 1989, pp. 7-24.

—: «General Introduction: Between Memory and History». En KRITZMAN, L. D. (ed.): *Realms of Memory: Rethinking the French Past I. Conflict and Division*. New York (NY), Columbia University Press, 1996, pp. 609-637.

NÓVOA, J.; BISCOUTO, S. y FEIGELSON, K. (coords.): *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo, Editoria UNESP, 2009.

ODIN, R.: «Film documentaire, lecture documentarisante». En LYANT, J. C. y ODIN, R. (comps.): *Cinéma et réalités*. Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, pp. 263-278.

OLABUENAGA, T.: *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*. México, Trillas, 1991.

OLEA, R. y GRAU, O. (comps.): *Volver a la memoria*. Santiago, LOM Ediciones, 2001.

ORGAZ, J. M.: «Historia proyectada: Relaciones entre el cine histórico y la historia medieval», *Medievalismo* 16, 2006, pp. 291-306.

ORTEGA, M. L.: «La batalla de Chile (Chile, 1975-1978)». En ELENA, A. y DÍAZ, M. (eds.): *Tierra en trance. El cine latinoamericano en cien películas*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 287-291.

ORTEGA, S.: «Introducción a la Historia de las Mentalidades. Aspectos metodológicos», *Estudios de Historia Novohispana* 8(8), 1985, pp. 127-137.

ORTOLEVA, P.: *Cinema e storia. Scene dal passato*. Torino, Loescher, 1991.

OSSA, C.: *Historia del cine chileno*. Santiago, Quimantú, 1971.

OTANO, R.: *Nueva crónica de la transición*. Santiago, LOM Ediciones, 2006.

PABLO, S. de: «Cine e Historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?», *Historia Contemporánea* 22, 2001, pp. 9-28.

PAGNI, A.: «Memoria y duelo en la narración chilena actual: Ensayo, periodismo político, novela y cine». En SPILLER, R. (ed.): *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Frankfurt am Main, Vervuert, 2004, pp. 9-27.

PALACIOS, J. M.: «Valeria Sarmiento y Marilú Mallet: dos cineastas, dos mujeres», *La Fuga* 13, 2013. En línea: <http://www.lafuga.cl/valeria-sarmiento-y-marilu-mallet/632>

PALTI, E. J.: «Metahistoria de Hayden White y las aporías del giro lingüístico», *Isegoría* 13, 1996, pp. 194-203.

PANCANI, D.: «La memoria filmada», *Comunicación y Medios* 24, 2011, pp. 188-200.

—: «Identidad visual y la muerte de Pinochet», *Comunicación y Medios* 29, 2014, pp. 52-63.

PANOFSKY, E.: *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1979.

PANTOJA, A.: «La imagen como escritura. El discurso visual para la Historia», *Norba. Revista de Historia* 20, 2007, pp. 185-208.

PARADA, M.: «El estado de los estudios sobre cine en Chile. Una visión panorámica. 1960-2009», *Razón y Palabra* 77, 2011. En línea: http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%205a%20parte/67_Parada_V77.pdf

PARANGUÁ, P. A. (ed.): *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra, 2003.

PAZ, M. A. y MONTERO, J.: *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid, Editorial Complutense, 1995.

—: *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Barcelona, Ariel, 1999.

PELAZ, J.-V.: «El pasado como espectáculo. Reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine», *Estudios de Comunicación y Sociedad* 7, 2007, pp. 5-31.

PEÑA, P.: «Memoria, cine y modernidad. Una propuesta crítica para aproximarse al pasado», *Polis* 8(1), 2012, pp. 115-142.

PÉREZ, M. y GERDTZEN, F.: *Augusto Pinochet. 503 días atrapado en Londres*. Santiago, Editorial Los Andes, 2000.

PERIS, J.: «El archivo y el tiempo de la subjetividad. La memoria obstinada de Patricio Guzmán», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 20-21, 2002-2003, pp. 65-81.

—: «Los tiempos de la violencia en Chile. *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán», *Alpha* 28, 2009, pp. 153-168.

PICK, Z.: «Cronología del cine chileno en el exilio: 1973-1983», *Revista de Literatura Chilena: Creación y Crítica* 8(1), 1984, pp. 341-366.

—: «Chilean Cinema: Ten Years of Exile (1973-83)», *Jump Cut, a Review of Contemporary Media* 32, 1987, pp. 66-70.

PINO-OJEDA, W.: «Latent Image: Chilean Cinema and the Abject», *Latin American Perspectives* 36(5), 2009, pp. 133-146.

PINTO, I.: «Cine, política y memoria», *Cinémas d'Amérique Latine* 17, 2009, pp. 12-25.

PIZARROSO, A.: «Guerra, Cine e Historia. La guerra de 1898 en el cine», *Historia y Comunicación Social* 3, 1998, pp. 143-162.

PLA, E.: «Historia en el cine, cine en la Historia», *Trípala-Trápala* 24, 2005, pp. 33-70.

PLANTINGA, C. R.: *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

POLLAK, M.: «Memoria, olvido, silencio», *Revista Estudios Históricos* 2(3), 1989, pp. 3-15.

POO, X.; SALINAS, C. y STANGE, H.: «Políticas de la subjetividad en el “novísimo” cine chileno», *Comunicación y Medios* 26, 2012, pp. 5-11.

QUÍLEZ, L.: «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías* 8, 2014, pp. 57-75.

RAACK, R. C.: «Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians», *Journal of Contemporary History* 18, 1983, pp. 411-438.

RAMÍREZ, E.: «Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura», *Aisthesis* 47, 2010, pp. 45-63.

RAPOSO, G.: «Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía», *Revista Chilena de Antropología Visual* 13, 2009, pp. 79-103.

RAVANAL, L. y MARIN, F.: *Allende. Yo no me rendiré*. Santiago, Ceibo Producciones, 2013.

RENOV, M.: *Theorizing Documentary*. New York (NY), Routledge, 1993.

RICCIARELLI, C.: *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago, Festival Internacional de Documentales de Santiago, FIDOCS, 2010.

RICHARD, N.: «Con motivo del 11 de Septiembre. Notas sobre *La memoria obstinada* (1996) de Patricio Guzmán». En JELIN, E. y LONGONI, A. (comps.): *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 121-131.

— (ed.): *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2006.

RICOEUR, P.: *Historia y narrativa*. Barcelona, Paidós, 1999a.

—: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Arrecifes-UAM, 1999b.

—: *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

—: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.

RINCÓN, T.: «La verdad histórica: una verdad que se establece y legitima desde el punto de vista de las víctimas», *Revista Estudios Socio-Jurídicos* 7, 2005, pp. 331-354.

RODRÍGUEZ TERCEÑO, J.: «El cine en la realidad de las aulas», *Historia y Comunicación Social* 19, 2014, pp. 565-574.

RODRÍGUEZ TRANCHE, R.: «Escenas de Madrid bajo las bombas». En SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (coord.): *España en armas: el cine de la guerra civil española*. Valencia, Diputación de Valencia, 2007, pp. 63-70.

RODRÍGUEZ, J. C.: *The Post-Dictatorial Documentaries of Patricio Guzmán: Chile, Obstinate Memory; The Pinochet Case and Island of Robinson Crusoe*. Dirigida por Ariel Dorfman. Tesis doctoral. Duke University, 2007.

ROMAGUERA, J.; RIAMBAU, E.; LORENTE, J. et al.: *El cine en la escuela. Elementos para una didáctica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1989.

ROSENSTONE, R. A.: «La historia en imágenes/ La historia en palabras», *The American Historical Review* 93(5), 1988, pp. 1173-1185.

—: *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Princeton (NJ), Princeton University Press, 1995a.

—: *Visions of the Past. The Challenge on Film to Our Idea of History*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1995b.

—: *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.

—: «Oliver Stone as Historian». En TOPLIN, R. (ed.): *Oliver Stone's USA*. Lawrence (KS), University of Kansas, 2000, pp. 26-39.

—: «October as History», *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 5, 2001, pp. 255-274.

—: *History on Film/ Film on History*. New York (NY), Pearson, 2006.

—: *A Companion to the Historical Film*. New York (NY), John Wiley & Sons, 2013a.

—: *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2013b.

RUDERER, S.: «La política del pasado en Chile 1990-2006: ¿Un modelo chileno?», *Universum* 25(2), 2010, pp. 161-177.

RUEDA, J. C. y CHICHARRO, M.: «La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico», *Ámbitos* 11-12, 2004, pp. 427-450.

RUFFINELLI, J.: *El cine de Patricio Guzmán: en busca de imágenes verdaderas*. Santiago, Uqbar Editores, 2008.

—: *América Latina en 130 películas*. Santiago, Uqbar Editores, 2013.

SADEK, I.: «Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán», *Revista Cine Documental* 8, 2013, pp. 28-71.

SADOUL, G.: «Temoignages photographiques et cinématographiques». En SAMARON, Ch. (dir.): *L'Histoire et ses méthodes*. Paris, Gallimard, 1961, pp. 1390-1410.

SÁEZ MATEU, F.; ÀLVARO, F.-M.; TORRALBA, F. et al.: *La memòria històrica com a nova identitat*. Barcelona, Institut d'Estudis Humanístics Miquel Coll i Alentorn, 2007.

SALINAS, S.; SALINAS, C. y STANGE, H.: «Aproximaciones a la historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile. Producción y presencia en la literatura», *Documentos de Trabajo del Centro de Estudios de la Comunicación de la Universidad de Chile* 4, 2007, pp. 23-50.

SALINAS, C.; STANGE, H. y SANTA CRUZ, E.: «Apuntes para la discusión de la relación cine-historia en la cinematografía chilena de ficción», *Revista Austral de Ciencias Sociales* 25, 2013, pp. 115-127.

SALMI, H.: «Film as Historical Narrative», *Filmhistoria* 5(1), 1995, pp. 45-54.

SÁNCHEZ, J. A.: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Akal, 1999.

SÁNCHEZ ABARCA, M.: «Aproximaciones al proceso de reparación y justicia en Chile. Una mirada a través del documental *El muro de los nombres*», *Revista Divergencia* 5(3), 2014, pp. 79-92.

SÁNCHEZ ALARCÓN, I.: «El cine, instrumento para el estudio y la enseñanza de la Historia», *Comunicar* 13, 1999, pp. 159-164.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza, 2006.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: «En torno a algunos problemas de historiografía del cine», *Archivos de la Fílmoteca* 29, 1998, pp. 89-115.

—: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid, Cátedra, 2006.

—: «La representación y lo inhumano», *Quintana* 6, 2007, pp. 139-148.

SAND, S.: *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona, Crítica, 2005.

SANTA CRUZ, J. M.: *Cuerpo y Dictadura, transmutaciones en el documental autobiográfico chileno*. En *XII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (Lima, 6-8 de agosto de 2014)*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.

SARLO, B.: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

SCHENK, R. (ed.): *Bilder einer gespaltenen Welt. 50 Jahre Dokumentar- und Animationsfilmfestival Leipzig*. Berlin, Leipziger Dok-Filmwochen GmbH/Bertz + Fischer Verlag Berlin, 2007.

SCHKOLNIK, M. y TEITELBOIM, B.: *Pobreza y desempleo en poblaciones. La otra cara del modelo neoliberal*. Santiago, Programa de Economía del Trabajo, 1988.

SEÑO BLAIR, L.: «El lente circular del exilio: (re)fundar la identidad chilena por el medio filmico», *Aisthesis* 54, 2013, pp. 223-236.

SEPÚLVEDA, M.: *Chile urbano. La ciudad en la literatura y el cine*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.

SHORT, K. R. M. (ed.): *Feature Films as History*. London, Croom Helm, 1981.

SKOKNIC, M.: «Paciente, pero urgente», *La Fuga* 4, 2007. En línea: <http://2016.lafuga.cl/paciente-pero-urgente/338>

SLOAN, J.: *Reel Women: An International Directory of Contemporary Feature Films about Women*. Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2007.

SOBERÓN, F.: «“El documental es pura investigación”. Entrevista a Andrés di Tella», *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 11, 2015. En línea: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/729>

SOLA MORALES, S.: «Memoria mediática y construcción de identidades», *Tabula Rasa* 19, 2013, pp. 301-314.

SORLIN, P.: «Historia del cine e historia de las sociedades», *Filmhistoria* 1(2), 1991, pp. 73-87.

—: *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona, Paidós, 1996.

—: «El cine, reto para el historiador», *Istor* 20, 2005, pp. 11-35.

STAM, R.; BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999.

STANGE, H. y SALINAS, C.: «Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile», *Aisthesis* 46, 2009, pp. 270-283.

STERN, S.: «De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)». En JELIN, E. (comp.): *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas 'in-felices'*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1998, pp. 11-33.

SUBERCASEAUX, B.: «Cultura y Democracia». En CARRASCO, E. y NEGRÓN B. (eds.): *La cultura durante el periodo de la transición a la democracia: 1990-2005*. Valparaíso, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006, pp. 19-29.

TARKOVSKI, A.: *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp, 2002.

TIRONI, E.: *Autoritarismo, modernización y marginalidad*. Santiago, Ediciones Sur, 1990.

—: «Cultura y comunicaciones en una época de transición (Chile, 1990-1994)», *Proposiciones* 25, 1994, pp. 47-56.

TODOROV, T.: *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000.

TOPOLSKI, J.: *Metodología de la Historia*. Madrid, Cátedra, 1992.

TORREIRO, C. y CERDAN, J. (eds.): *Documental y Vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005.

TRAVERSO, A.: «Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean post-dictatorship documentary», *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24(1), 2010, pp. 179-191.

— y WILSON, K.: «Political documentary cinema in Latin America», *Social Identities* 19(3), 2013, pp. 275-286.

TREJO, R.: *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago, Arcis, 2009.

TRICOT, T.: «Democracia formal y derechos indígenas. Una aproximación a la relación actual entre el Estado chileno y el pueblo mapuche», *Historia Actual Online* 12, 2007, pp. 43-61.

TZVI, T.: «Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: *Tony Manero* (2007) y *Post Mortem* (2010)», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* 12, 2012. En línea: <http://nuevomundo.revues.org/62884>

ULLOA, J.: *Video independiente en Chile*. Santiago, CENECA-CENCOCEP, 1985.

URRUTIA, C.: «Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010)», *Aisthesis* 47, 2010, pp. 33-44.

—: *Un cine centrífugo: ficciones chilenas, 2005-2010*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.

VALDIVIA, V.: «“¡Estamos en guerra, señores!” El régimen militar de Pinochet y el “pueblo”, 1973-1980», *Historia* 43(1), 2010, pp. 163-201.

VALENZUELA, V.: «Yo te digo que el mundo es así. Giro performativo en el documental chileno contemporáneo», *DOC on-line: Revista Digital de Cinema Documentário* 1, 2006, pp. 6-22.

VALLE, I. del: *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2014.

VALLEJO, A.: «La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental», *DOC on-line: Revista Digital de Cinema Documentário* 2, 2007, pp. 82-106.

—: «Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental», *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 27, 2008, pp. 72-89.

—: «Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación», *Revista Cine Documental* 7, 2014, pp. 3-29.

VÁSQUEZ, D.: «El cine como registro de una sociedad que cambia». En RIQUELME, A. (ed.): *Chile, Historia y presente: una visión interdisciplinaria*. Santiago, Instituto de Historia de la PUC, 1995, pp. 117-124.

—: «El cine chileno en sus libros. Breve panorámico histórico», *PCLA, Pensamiento Comunicacional Latinoamericano* 4, 2000. En línea: <http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista4/artigo%204-1.htm>

VAUGHAN, D.: *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley (CA), University of California Press, 1999.

VEGA, A.: *Re-visión del cine chileno*. Santiago, Aconcagua-CENECA, 1979.

—: *Itinerario del cine documental chileno: 1900-1990*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2006.

VÉLEZ, I.: Las tecnologías del género y de la información en la construcción memorial documental: El caso de *Abuelos* de Carla Valencia Dávila. En *IV Congreso Internacional de Historia y Cine (Barcelona, 3-5 de septiembre de 2014)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

VERDEJO, J.; PICK, Z. y ANCELOVICI, G.: «Chili». En HENNEBELLE, G. y GUMUCIO-DRAGON, A. (eds.): *Les cinemas de l'Amérique latine*. Paris, L'Herminier, 1981, pp. 191-221.

VERDUGO, P.: *La Caravana de la Muerte. Pruebas a la vista*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2000.

VERES, L.: El documental chileno como fuente historiográfica: Historia y memoria de una crisis. En *IV Congreso Internacional de Historia y Cine (Barcelona, 3-5 de septiembre de 2014)*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

—: *Cine documental y criminalización indígena. Terrorismo, cine documental y mundo mapuche*. Temuco, Ediciones Universidad de La Frontera, 2015.

VEYNE, P.: *Cómo se escribe la Historia. Foucault revoluciona la Historia*. Madrid, Alianza, 1984.

VIAL CORREA, G.: *Pinochet: la biografía*. Santiago, Aguilar, 2003.

VIDAL, H. (ed.): *Política cultural de la memoria histórica: Derechos Humanos y discursos culturales en Chile*. Santiago, Mosquito Comunicaciones, 1997.

VILLARROEL, M.: *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2005.

— (coord.): *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago, LOM Ediciones, 2012.

— (coord.): *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, LOM Ediciones, 2014.

— y MARDONES, I.: *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2012.

—; MEZA, M. E.; ALIAGA, I. et al.: *Imágenes de Chile en el mundo. Catastro del acervo audiovisual chileno en el exterior*. Santiago, Cineteca Nacional de Chile, 2008.

VITULLO, J.: «Nostalgia de la luz de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo», *Kamchatka 2*, 2013, pp. 179-192.

WALDMAN, G.: «A cuarenta años del golpe militar en Chile. Reflexiones en torno a conmemoraciones y memorias», *Revista Mexicana de Políticas y Ciencia Sociales* 59(221), 2014, pp. 243-266.

WALKER, J.: «The Traumatic Paradox: Documentary Films, Historical Fiction, and Cataclysmic Past Events», *Signs* 22(4), 1997, pp. 803-825.

WEINRICHTER, A.: *El cine de no ficción: desvíos de lo real*. Madrid, T&B Editores, 2004.

WEINSTEIN, J.: *Los jóvenes pobladores en las protestas nacionales (1983-1984). Una visión sociopolítica*. Santiago, Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación, 1989.

WHITE, H.: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

—: *The Fiction of Narrative*. Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press, 2010.

WIEVIORKA, A.: *L'ère du témoin*. Paris, Plon, 1998.

WINSTON, B.: «The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary». En ROSENTHAL, A. y CORNER, J. (eds.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley (CA), University of California Press, 1988, pp. 269- 287.

WOODS, N.: *Vectors of Memory. Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Oxford, Berg, 1999.

XAVIER, I.: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

YORK, I.: *Principios básicos del reportaje televisivo*. Madrid, Centro de Formación RTVE, 1991.

YÚDICE, G.: «Testimonio y concientización», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, 1992, pp. 207-227.

ZUBIAUR-CARREÑO, F. J.: «El cine como fuente de la Historia», *Memoria y Civilización* 8, 2005, pp. 205-219.

ZYLBERMAN, L.: «La imaginación como prótesis de memoria. Observaciones en torno al cine documental latinoamericano», *Revista Cine Documental* 5, 2012. En línea: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_01.html

Webgrafía

- Centro Cultural La Moneda: <http://www.ccplm.cl/>
- Centro Gabriela Mistral: <http://www.gam.cl/>
- Chacabuco, Pisagua, les photos couleur de Miguel Herberg: http://cluster014.ovh.net/~chilirda/chili73/?page_id=294
- ChileDoc: <http://www.chiledoc.cl/>
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: <http://dle.rae.es/>
- Documentales censurados por TVN con sus respectivos galardones: <http://www.icei.uchile.cl/noticias/53174/documentales-autocensurados-por-tvn>
- Enciclopedia de Cine Chileno: <http://www.cinechile.cl>
- Festival Internacional de Documentales de Santiago de Chile: <http://www.fidocs.cl/>
- Filmaffinity: <http://www.filmaffinity.com/>
- Fundación Vicaría de la Solidaridad: <http://www.vicariadelasolidaridad.cl/>
- Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/>
- Nueva Constitución. Michelle Bachelet: <http://michellebachelet.cl/compromisos/nueva-constitucion>
- Proceso Constituyente. Etapa participativa: <https://www.unaconstitucionparachile.cl/>
- Productora La Manada: <http://www.lamanada.at/Vuelta.php?lang=german>
- Proyecto U-matic: <http://www.umatic.cl/>
- Sitio oficial de Patricio Guzmán: <https://www.patricioguzman.com/>
- Sitio oficial de Silvio Caiozzi: <http://www.silviocaiozzi.cl/>
- Sitio oficial del film *¡Viva Chile mierda!*: <https://vivachilemierdathefilm.com/>
- Sitio oficial del film *Aquí en Pumanque*: <http://semillasdepueblochico.blogspot.com/2012/12/documental-aqui-en-pumanque.html>
- Sitio oficial del film *Occupy the imagination. Historia de la resistencia y la seducción*: <http://occupytheimagination.org/espanol/>
- Teatro ICTUS: <http://www.teatroictus.cl/>

Otra filmografía citada

- 29 de noviembre* (Carla Toro y Mauricio Villarroel, 2016).
- A la sombra del sol* (Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, 1974).
- A Valparaíso* (Joris Ivens, 1962).
- Acerca de los hechos en Chile* (Desconocido, 1974).
- Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960).
- Alexander Nevsky* (Sergei M. Eisenstein, 1938).
- Allende en su laberinto* (Miguel Littín, 2014).
- Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015).
- Amnesia* (Gonzalo Justiniano, 1994).
- Andréi Rublev* (Andréi Tarkovski, 1966).
- Annie Hall* (Woody Allen, 1977).
- Apuntes nicaragüenses* (Angelina Vázquez, 1982).
- Aquí en Pumanque* (Laura Cabrera, 2012).
- Bajo estado de sitio* (Colectivo Cine-Ojo, 1987).
- Baños de negros en La Habana* (Desconocido, 1898).
- Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975).
- Bilbao* (Bigas Luna, 1978).
- Buenos días tía* (María Victoria Fauré, 1975).
- Canto a la vida* (Lucía Salinas, 1990).
- Carga de la caballería española a la norteamericana en Santiago de Cuba* (Desconocido, 1898).
- Cartas desde Chile* (Marcos Galo, 1978).
- Ceddo* (Ousmane Sembene, 1977).
- Chile, donde la tierra comienza* (Andrés Martorell, 1979).
- Chile, dos años después* (P. Tórbjómsson y O. Andersson, 1975).
- Chile: la hora de la lucha, la hora de la inquietud* (Roman Karmen, 1973).
- Circo* (Orlando Lübbert, 2013).
- Contra la razón y por la fuerza* (Carlos Ortiz, 1974).
- Dawson, Isla 10* (Miguel Littín, 2009).
- De vida y de muerte. Testimonios de la Operación Cóndor* (Pedro Chaskel, 2015).
- Defensa contra la invasión* (Walt Disney, 1946).
- Del hecho al derecho hay mucho trecho* (Gloria Camiruaga, 1988).
- Dentro de cada sombra crece un vuelo* (Douglas Hübner, 1976).
- Descomedidos y chascones* (Carlos Flores, 1973).
- Diálogo de exiliados* (Raúl Ruiz, 1975).
- Diario inconcluso* (María Luisa Mallet, 1982).
- Dos años en Finlandia* (Angelina Vázquez, 1975).
- Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986).
- El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925).
- El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2004).
- El botón de nácar* (Patricio Guzmán, 2015).
- El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969).
- El doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1922).
- El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920).
- El Golem* (Henrik Galeen y Paul Wegener, 1915).

- El hombre de la cámara* (Dziga Vértov, 1929).
- El hombre de las figuras de cera* (Paul Leni y Leo Birinsky, 1924).
- El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925).
- El ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948).
- El largo brazo de la DINA* (Producción Granada TV, 1977).
- El nombre de la rosa* (Jean Jacques Annaud, 1986).
- El patio* (Elvira Díaz, 2016).
- El pianista* (Roman Polanski, 2002).
- El primer año* (Patricio Guzmán, 1972).
- El regador regado* (Hermanos Lumière, 1895).
- El regreso de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982).
- El silencio de Isla Dawson* (Alex Rivera, 2015).
- El sonido de la historia* (Mónica Wehrhahn, sin datos).
- El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935).
- El último emperador* (Bernardo Bertolucci, 1987).
- En ambos lados de la barricada* (Franciszek Burdzy, sin datos).
- En el exilio* (Yoash Tatari, 1977).
- Esta tierra es mía* (Jean Renoir, 1943).
- Estar en esta tierra* (Edouard Rasdorkij, sin datos).
- F for fake* (Orson Welles, 1975).
- Far from Poland* (Jill Godmilow, 1984).
- Fighting with our boys in Cuba* (Stuart Blackton y Albert Smith, 1898).
- Gandhi* (Richard Attenborough, 1982).
- Habeas corpus* (Sebastián Moreno y Claudia Barril, 2015).
- Hitler, una película de Alemania* (Hans Jürgen Syberberg, 1977).
- Homunculus* (Otto Rippert, 1916).
- Imagen latente* (Pablo Perelman, 1987).
- Instantáneas chilenas* (Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, 1985).
- JFK* (Oliver Stone, 1991).
- Julio comienza en Julio* (Silvio Caiozzi, 1979).
- La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966).
- La batalla de Chile III. El poder popular* (Patricio Guzmán, 1979).
- La caída del cóndor* (Sebastián Alarcón, 1982).
- La calle de la paz* (Charles Chaplin, 1917).
- La canción no muere, generales* (Claudio Sapiaín, 1975).
- La comida del bebé* (Hermanos Lumière, 1895).
- La dramática mañana del 11* (Manuel Martínez, 1973).
- La frontera* (Ricardo Larraín, 1992).
- La Historia del Mundo* (Neil Rawles y Guy Smith, 2012).
- La huida y la opresión* (P. Tórbjómsson y O. Andersson, sin datos).
- La Iglesia de La Victoria* (Fredí Velásquez y Nicolás Mesías, 2016).
- La inglesa y el duque* (Éric Rohmer, 2001).
- La Jetée* (Chris Marker, 1962).
- La ley del silencio* (Elia Kazan, 1954).
- La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993).
- La llegada de los congresistas* (Hermanos Lumière, 1895).
- La llegada de un tren a la estación* (Hermanos Lumière, 1895).

- La marcha del carbón* (Sergio Bravo, 1963).
- La muerte y la doncella* (Roman Polanski, 1993).
- La patriota* (Alexander Kluge, 1979).
- La piedra crece donde cae la gota* (Patricio Castilla, 1977).
- La sagrada familia* (Sebastián Lelio, 2004).
- La salida de los obreros de la fábrica* (Hermanos Lumière, 1895).
- La sombra del canto* (Antonio Carrillo, 2016).
- La tierra prometida* (Miguel Littín, 1973).
- La toma del poder por parte de Luis XIV* (Roberto Rossellini, 1966).
- La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977).
- Landing under fire* (F. L. Donoghue, 1898).
- Las banderas del pueblo* (Sergio Bravo, 1964).
- Llueve sobre Santiago* (Helvio Soto, 1975).
- Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939).
- Los funerales del presidente Pedro Montt* (Julio Cheveney, 1911).
- Los muros de Santiago* (Carmen Castillo, 1983).
- Los sueños prohibidos de Chile* (Edward Goldwyn, 1977).
- M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931).
- Machuca* (Andrés Wood, 2004).
- Marihuana* (Hernán Garrido, 1975).
- Mensaje desde Chile* (Stanley Forman y Martin Smith, sin datos).
- Missing* (Costa-Gavras, 1982).
- Mujeres nativas abastecen de carbón un buque y disputan por el dinero* (Desconocido, 1903).
- Nacido el 4 de julio* (Oliver Stone, 1989).
- Nanuk, el esquimal* (Robert J. Flaherty, 1922).
- Napoleón* (Abel Gance, 1927).
- Newen Mapuche* (Elena Varela, 2010).
- Niños en el exilio* (Desconocido, 1976).
- No* (Pablo Larraín, 2012).
- Noche sobre Chile* (Sebastián Alarcón, 1977).
- Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922).
- Octubre* (Sergei M. Eisenstein, 1928).
- Operación Palace* (Jordi Évole, 2014).
- Our flag is there to stay!* (F. L. Donoghue, 1898).
- Padre Padrone* (Hermanos Taviani, 1977).
- País invisible* (Anthony Rauld, 2015).
- Palomita blanca* (Raúl Ruiz, 1973).
- Paz para Sebastián Acevedo* (Lotty Rosenfeld, 1985).
- Permiso de residencia* (Antonio Skármeta, 1979).
- Play* (Alicia Scherson, 2005).
- Post Mortem* (Pablo Larraín, 2010).
- Protestas 1983* (Pablo Salas, 1983).
- Retazos de Santiago* (Stanley Forman y Martin Smith, sin datos).
- Retrato del presidente Allende* (Franciszek Burdzy, sin datos).
- Sábado, una película en tiempo real* (Matías Bize, 2002).
- Salvador* (Oliver Stone, 1986).
- Sans soleil* (Chris Marker, 1983).
- Santa Esperanza* (Sebastián Alarcón, 1980).

Satelitenis (Carlos Flores, 1984).

Se arrienda (Alberto Fuguet, 2005).

Senderos de gloria (Stanley Kubrick, 1957).

Senso (Luchino Visconti, 1954).

Señor Blanco (Oficio Erico, 2015).

Sexto-A 1965 (Claudio di Girólamo, 1985).

Shoah (Claude Lanzmann, 1985).

Si tomamos las riendas y el camino (Vicaría de Pastoral Obrera, 1984).

Taxi para tres, (Orlando Lübbert, 2001).

Tearing down the Spanish flag (Stuart Blackton y Albert Smith, 1898).

Testimonio (Pedro Chaskel, 1969).

The battle of San Juan Hill (F. L. Donoghue, 1898).

The battle of Santiago Bay (Stuart Blackton y Albert Smith, 1898).

Tiempos de gloria (Edward Zwick, 1989).

Tony Manero (Pablo Larraín, 2007).

Toque de queda (Tomás Achurra, 2015).

Tragedia de Chile (Franciszek Burdzy, sin datos).

Tres tristes tigres (Raúl Ruiz, 1968).

Un hombre, una historia (Mónica Wehrhahn, sin datos).

Valparaíso, mi amor (Aldo Francia, 1969).

Vanina (Arthur von Gerlach, 1922).

Venceremos (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970).

Viva Chile mierda (Pedro Rivera, 1973).

Voto + fusil (Helvio Soto, 1971).

Yo no le tengo miedo a nada (Tatiana Gaviola, 1984).

Zelig (Woody Allen, 1983).

ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

Figuras

Figura 1.....	190
Figura 2.....	194
Figura 3.....	197
Figura 4.....	198
Figura 5.....	203
Figura 6.....	210
Figura 7.....	212
Figura 8.....	222
Figura 9.....	223
Figura 10.....	247
Figura 11.....	260
Figura 12.....	264

Figura 13.....	267
Figura 14.....	284
Figura 15.....	302
Figura 16.....	312
Figura 17.....	318
Figura 18.....	330
Figura 19.....	336
Figura 20.....	344
Figura 21.....	361
Figura 22.....	367

Tablas

Tabla 1.....	306
Tabla 2.....	322
Tabla 3.....	341
Tabla 4.....	343
Tabla 5.....	358
Tabla 6.....	360

ANEXOS

Anexo 1: Base de datos sobre la filmografía analizada.

Título	Director	Año	Nacionalidad	Duración
<i>¡Viva Chile mierda!</i>	Adrián Goycoolea	2014	Chile-Reino Unido	89'
<i>¿Qué historia es esta y cuál es su final?</i>	José Luis Torres	2013	Chile	51'
<i>10:00 p.m.</i>	Ricardo Olivares	2013	Chile	28'
<i>1985 Valparaíso, cárcel pública</i>	Andrés Brignardello y José Acevedo	2005	Chile	44'
<i>23 de agosto de 1984</i>	Paulo Vargas	2001	Chile	34'
<i>503</i>	Isabel Rodríguez	2007	Reino Unido	33'
<i>80s, el soundtrack de una generación</i>	Eduardo Bertrán	2005	Chile	70'
<i>A punta de lápiz</i>	Paula Ossandón	2008	Chile	56'
<i>Abuelos</i>	Carla Valencia	2010	Chile-Ecuador	92'
<i>Acta general de Chile I</i>	Miguel Littín	1986	Chile-Cuba	57'
<i>Acta general de Chile II</i>	Miguel Littín	1986	Chile-Cuba	55'
<i>Acta general de Chile III</i>	Miguel Littín	1986	Chile-Cuba	56'
<i>Acta general de Chile IV</i>	Miguel Littín	1986	Chile-Cuba	59'
<i>Actores secundarios</i>	Pachi Bustos	2004	Chile	80'
<i>Allanamiento La Victoria</i>	Pablo Salas	1986	Chile	19'
<i>Allende vive</i>	Patricia Mora	1984	Chile	36'
<i>Allende, Allende</i>	Sergio Cáceres	1992	Chile	47'
<i>Amemoria</i>	Francisco Silva	2013	Chile	73'
<i>Amor de golpe</i>	Carla Toro y Mauricio Villarroel	2012	Chile	17'
<i>Amores de excepción</i>	Ximena Arrieta	1989	Chile	15'
<i>Andrés de la Victoria</i>	Claudio di Girólamo y Pablo Salas	1985	Chile	47'
<i>Ángel Parra, sin pedir perdón</i>	Ricardo Vicuña	1989	Chile	46'

<i>Aniversario 61, Partido Comunista</i>	Hernán Fliman	1983	Chile	25'
<i>Apgar 11</i>	Cristián Leighton	2003	Chile	61'
<i>Apolonia</i>	Alaa Alsadi	2012	Chile	13'
<i>Araucanía herida</i>	Juan Krsulovic	2014	Chile	135'
<i>Así golpea la represión</i>	Rodrigo Gonçalves y Peter Nestler	1982	Chile-Suecia	39'
<i>Baile de esperanza</i>	Deborah Schaffer	1989	Chile-Estados Unidos	75'
<i>Bajo el signo de la araña</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1983	Alemania	43'
<i>Balmes, el doble exilio de la pintura</i>	Pablo Trujillo	2011	Chile	89'
<i>Blue jay, notas del exilio</i>	Leopoldo Gutiérrez	2001	Chile-Canadá	56'
<i>Buschmann, comunista con el favor de Dios</i>	Gloria Laso	2014	Chile	62'
<i>Búsqueda en el silencio</i>	Andrés Lübbert	2007	Chile	62'
<i>Calle Santa Fe</i>	Carmen Castillo	2007	Chile-Francia-Bélgica	164'
<i>Calles caminadas</i>	Eliana Largo	2006	Chile	72'
<i>Camposanto</i>	Antonia Lobos	2009	Chile	27'
<i>Canciones de libertad</i>	Rodrigo Moreno	1989	Chile	38'
<i>Cantata de los Derechos Humanos</i>	Carlos Tironi y Eduardo Tironi	1978	Chile	22'
<i>Canto libre</i>	Claudio Sapiaín	1979	Suecia	58'
<i>Carlos Lorca, la historia de un desconocido</i>	Rafael Burgos	2012	Chile	26'
<i>Carrete de verano</i>	Mauricio de Aguirre y Patricia Mora	1984	Chile	56'
<i>Caso Covema</i>	Luis Gubler	2013	Chile	13'
<i>Censurado</i>	Patricia Vidal y Esteban Font	2010	Chile	26'

<i>Chacabuco, memoria de un campo de prisioneros</i>	Pepe Burgos	2014	Chile	85°
<i>Chacabuco, memoria del silencio</i>	Gastón Ancelovici	2001	Chile	85°
<i>Chela</i>	Lars Palmgren, Góran Gester y Lars Bildt	1986	Suecia	49°
<i>Chicago Boys</i>	Juan Downey	1983	Estados Unidos	17°
<i>Chile ¿hasta cuándo?</i>	David Bradbury	1985	Australia	56°
<i>Chile 73 o la historia que se repite</i>	Miguel Herberg	1974	España	47°
<i>Chile en transición</i>	Gastón Ancelovici y Frank Diamand	1991	Canadá	82°
<i>Chile y su verdad</i>	Aliro Rojas	1977	Chile	54°
<i>Chile, donde comienza el dolor</i>	Orlando Lübbert	1983	Alemania	36°
<i>Chile, impresiones I</i>	José María Berzosa	1977	Francia	73°
<i>Chile, impresiones II</i>	José María Berzosa	1977	Francia	77°
<i>Chile, impresiones III</i>	José María Berzosa	1977	Francia	64°
<i>Chile, impresiones IV</i>	José María Berzosa	1977	Francia	67°
<i>Chile, la cultura necesaria</i>	Orlando Lübbert	1986	Alemania	37°
<i>Chile, la herida abierta</i>	Orlando Lübbert	1999	Alemania	26°
<i>Chile, la memoria obstinada</i>	Patricio Guzmán	1997	Chile-Francia-Canadá	56°
<i>Chile, los héroes están fatigados</i>	Marco Enriquez-Ominami	2002	Chile	54°
<i>Chile, no invoco tu nombre en vano</i>	Colectivo Cine-Ojo	1983	Chile-Francia	85°
<i>Chile, una galaxia de problemas</i>	Patricio Guzmán	2010	Chile	34°
<i>Chile: orden, trabajo y obediencia</i>	André Gazut	1977	Suiza	64°

<i>Cien niños esperando un tren</i>	Ignacio Agüero	1988	Chile	55'
<i>Cine chileno censurado</i>	Pablo Salas	1988	Chile	18'
<i>Circunstancias especiales</i>	Marianne Teleki y Héctor Salgado	2007	Chile-Estados Unidos	72'
<i>Como me da la gana</i>	Ignacio Agüero	1985	Chile	28'
<i>Compañero Víctor Jara</i>	Stanley Forman y Martin Smith	1974	Reino Unido	53'
<i>Compatriotas</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1974	Alemania	7'
<i>Conversación en exilio con Raúl Ampuero</i>	Rafael Guzmán	1986	Italia	17'
<i>Conversaciones con Camila Vallejo</i>	Manuel Anselmi y Luciano Usai	2012	Chile	39'
<i>Conversaciones con el Cardenal Silva</i>	Augusto Góngora	1990	Chile	25'
<i>Correcto o el alma en tiempos de guerra</i>	Orlando Lübbert	1992	Alemania	58'
<i>Crónica de una retransmisión</i>	Bautista Cofré	2010	Chile	19'
<i>Del exilio y del retorno</i>	Sergio Navarro	1987	Chile	52'
<i>Democracia, justicia, dignidad</i>	Hernán Fliman	1986	Chile	41'
<i>Desobediencia</i>	Patricio Henríquez	2005	Chile-Canadá-Israel-Argentina-Estados Unidos	79'
<i>Después de Pinochet. La sanación del corazón herido de un país</i>	Annabel Aguirre	2008	Chile-Reino Unido	59'
<i>Desterría</i>	Carmen Castillo	2008	Chile	23'
<i>Días de octubre</i>	Hernán Castro	1989	Chile	28'
<i>Diplomacia secreta</i>	Tomi Brotherus	2014	Finlandia	69'
<i>Dulce patria</i>	Andrés Racz	1984	Chile	59'
<i>EEUU vs Allende</i>	Diego Marín	2008	Chile	52'

<i>Efectos físicos y psicológicos en el torturado</i>	Hernán Fliman	1985	Chile	42'
<i>El camino de la memoria</i>	Rafael Cheuquelaf	2014	Chile	63'
<i>El caso Paine</i>	Roberto Contreras	2013	Chile	61'
<i>El caso Pinochet</i>	Patricio Guzmán	2001	Chile-Francia-Bélgica-España	109'
<i>El corazón de Corvalán</i>	Roman Karmen	1977	URSS	52'
<i>El derecho de vivir en paz</i>	Carmen Luz Parot	1999	Chile	100'
<i>El diario de Agustín</i>	Ignacio Agüero	2008	Chile	80'
<i>El eco de las canciones</i>	Antonia Rossi	2010	Chile	71'
<i>El edificio de los chilenos</i>	Macarena Aguiló	2010	Chile-Cuba-Francia-Bélgica	100'
<i>El elefante blanco</i>	Felipe Egaña	2010	Chile	10'
<i>El golpe blanco</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1975	Alemania	67'
<i>El hombre de la foto</i>	María José Martínez y Gonzalo Ramírez	2006	Chile	38'
<i>El icono Víctor Jara</i>	Álvaro Torres y Max Hernández	2011	Chile	34'
<i>El juez y el general</i>	Patricio Lanfranco y Elizabeth Farnsworth	2008	Chile-Estados Unidos	84'
<i>El lado oscuro de la Dama Blanca</i>	Patricio Henríquez	2006	Chile-Canadá	102'
<i>El largo exilio de Ariel Dorfman. Una voz contra el olvido</i>	Peter Raymont	2007	Canadá	90'
<i>El memorial</i>	Andrés Brignardello	2009	Chile	66'
<i>El mocito</i>	Marcela Said y Jean de Certeau	2010	Chile	70'
<i>El muro de los nombres</i>	Germán Liñero	1999	Chile	17'
<i>El país de mi padre</i>	Carmen Castillo	2004	Chile	76'
<i>El pañuelo del Estadio Nacional</i>	Javier Bertín y Gabriela Flores	2005	Chile	25'

<i>El punk triste</i>	Mario Navarro	2007	Chile	21'
<i>El que se ríe se va al cuartel</i>	Jorge Rueda y Maximiliano Salinas	2011	Chile	47'
<i>El regreso del sol</i>	Ximena Arrieta y Hermann Mondaca	1986	Chile	69'
<i>El soldado que no fue</i>	Leopoldo Gutiérrez	2010	Chile-Canadá	77'
<i>El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá</i>	Santiago Álvarez	1973	Cuba	16'
<i>El último combate de Salvador Allende</i>	Patricio Henríquez	1998	Chile-Francia-Canadá	56'
<i>El vals de los inútiles</i>	Edison Cajas	2013	Chile-Argentina	79'
<i>El Willy y la Myriam</i>	David Benavente	1983	Chile	24'
<i>Electrodomésticos, el frío misterio</i>	Sergio Castro	2010	Chile	126'
<i>En algún lugar del cielo</i>	Alejandra Carmona	2003	Chile	56'
<i>En nombre de Dios</i>	Patricio Guzmán	1987	Chile-España	94'
<i>En un rincón</i>	Peter McPhee	2008	Chile	26'
<i>Eran unos que venían de Chile</i>	Claudio Sapiaín	1986	Chile-Suecia	45'
<i>Escapes de gas</i>	Bruno Salas	2014	Chile	72'
<i>Escucha la voz de los que no pueden hablar</i>	Andrés Roccatagliata	2005	Chile	40'
<i>Estadio Nacional</i>	Carmen Luz Parot	2001	Chile	88'
<i>Estamos mal</i>	Hernán Castro	2012	Chile	55'
<i>Estela Ortiz, bandejón</i>	Pablo Salas	1986	Chile	5'
<i>Eterno retorno</i>	Leonora González	2003	Italia	16'
<i>Exilio</i>	Colectivo Cine-Ojo	1983	Chile	16'
<i>Fernando ha vuelto</i>	Silvio Caiozzi	1998	Chile	31'
<i>Festín militares</i>	Pablo Salas	1986	Chile	5'
<i>Fragmento de un sueño</i>	Grupo Proceso	1989	Chile	24'

<i>Fragmentos de un diario inacabado</i>	Angelina Vázquez	1983	Chile-Finlandia	59'
<i>GAM</i>	Ignacio Agüero	2011	Chile	37'
<i>GAP: Grupo de Amigos Personales de Allende</i>	Claudia Serrano	2008	Chile-Venezuela	47'
<i>Generation exile</i>	Rodrigo Dorfman	2009	Chile-Estados Unidos	70'
<i>Gladys</i>	Rodrigo Araya	2009	Chile	120'
<i>Gritos de fin de siglo</i>	Karen Baher	2012	Chile	73'
<i>Hasta vencer</i>	Pablo Salas	1984	Chile	33'
<i>Héctor Cuevas</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1985	Alemania	47'
<i>Héroes frágiles</i>	Emilio Pacull	2007	Chile-Francia	85'
<i>Historias italianas de un golpe de Estado</i>	Alberto Ríos	2013	Italia	67'
<i>Homenaje a Jorge Müller</i>	Cristián Galaz	2000	Chile	5'
<i>Hora chilena</i>	Camila Iturra, Lautaro Vargas y Kip Loades	2013	Reino Unido	79'
<i>Hornos de Lonquén</i>	Luis Díaz	2011	Chile	59'
<i>Huellas de sal</i>	Andrés Vargas	1990	Chile	14'
<i>Huérfanos del Cóndor</i>	Emilio Pacull	2003	Chile-Francia	53'
<i>I love Pinochet</i>	Marcela Said	2001	Chile-Francia	53'
<i>Imagen final</i>	Andrés Habegger	2008	Chile-Argentina-Dinamarca-Suecia	94'
<i>Imágenes 1 de mayo</i>	Pablo Salas	1986	Chile	5'
<i>Imágenes de la memoria</i>	Cristóbal Azócar	2010	Chile	33'
<i>Imágenes de una dictadura</i>	Patricio Henríquez	2004	Chile-Canadá-España	54'
<i>Imaginamos que el pasto es el mar</i>	Ricardo Carrasco, Beatriz Duque y Vicente Parrini	1987	Chile	32'

<i>Imaginario inconcluso</i>	Pablo Basulto	1990	Chile	32'
<i>Impactos: el otro golpe de la dictadura</i>	Manuel Tello	2014	Chile	31'
<i>Inti Illimani, llegada a Chile</i>	Pablo Salas	1988	Chile	36'
<i>Janequeo 5707</i>	Pedro Órdenes	2010	Chile-Suecia	74'
<i>Javiera de Barcelona</i>	Pilar Egaña	2005	Chile-España	50'
<i>Javiera de Chile</i>	Marcelo Ferrari y Cristián Galaz	1989	Chile	24'
<i>KPD, una escena de la Guerra Fría en Chile</i>	Andrés Brignardello	2012	Chile	73'
<i>La alegría de los otros</i>	Carolina Espinoza	2009	Chile	44'
<i>La batalla de Chile I</i>	Patricio Guzmán	1975	Chile	97'
<i>La batalla de Chile II</i>	Patricio Guzmán	1976	Chile	88'
<i>La batalla de Plaza Italia</i>	Renato Villegas	2008	Chile	60'
<i>La Casa Larga, espacio de libertad</i>	Ricardo Correa	2010	Chile	26'
<i>La ciudad de los fotógrafos</i>	Sebastián Moreno	2006	Chile	80'
<i>La ciudad está cagada</i>	Pablo Salas	1984	Chile	11'
<i>La comunión de las manos</i>	Augusto Góngora	1987	Chile	35'
<i>La conciencia de golpe</i>	Manlio-Helena Urzúa	2009	Chile-Francia	44'
<i>La conspiración de Chicago</i>	Subversive Actions Films	2009	Chile	94'
<i>La cueca sola</i>	María Luisa Mallet	2003	Canadá	52'
<i>La doctrina del shock</i>	Michael Winterbottom y Mat Whitecross	2009	Reino Unido	76'
<i>La esperanza es nuestra</i>	Ana María Egaña	1988	Chile	19'
<i>La espiral</i>	Armand Mattelart, Valérie Mayoux y Jacqueline Meppiel	1975	Francia	135'

<i>La Flaca Alejandra</i>	Carmen Castillo	1994	Chile-Francia-Reino Unido	59'
<i>La funa de Víctor Jara</i>	Nélida Ruiz y Cristian Villablanca	2007	Chile-España	27'
<i>La guerra de los momios</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1974	Alemania	90'
<i>La guerra preventiva</i>	Agnes Denis y Paco Peña	1996	Chile	55'
<i>La hija del general</i>	María Elena Wood	2006	Chile	59'
<i>La Independencia inconclusa</i>	Luis Vera	2010	Chile-México-Venezuela-Paraguay-Ecuador-Cuba-Bolivia-Colombia-El Salvador	198'
<i>La merienda de locos</i>	Juan Forch	1984	Chile	7'
<i>La muerte de Pinochet</i>	Bettina Perut e Iván Osnovikoff	2011	Chile	66'
<i>La odisea de Ulises</i>	Lorena Manríquez y Miguel Picker	2014	Estados Unidos	67'
<i>La pequeña trilogía del olvido</i>	Inti Carrizo-Ortiz	2005	Chile	14'
<i>La Primavera de Chile</i>	Cristian del Campo	2012	Chile	103'
<i>La quemadura</i>	René Ballesteros	2009	Chile-Francia	64'
<i>La resistencia del cordón Cerrillos</i>	Pepe Burgos	2008	Chile	18'
<i>La sombra de don Roberto</i>	Juan Diego Spoerer y Hakan Engström	2007	Chile-Suecia	28'
<i>La televisión del "No"</i>	Juan Forch	1999	Chile	77'
<i>La tortura como instrumento político</i>	Hernán Castro	1988	Chile	26'
<i>La venda</i>	Gloria Camiruaga	2000	Chile	30'
<i>La verdadera historia de Johnny Good</i>	Pablo Tupper y Patricia del Río	1990	Chile	30'
<i>La Victoria</i>	Gonzalo Justiniano	1984	Chile	41'
<i>La Victoria</i>	Pablo Salas	1986	Chile	18'

<i>Lalo</i>	Catalina Alarcón	2011	Chile	14'
<i>Las arpilleras</i>	Andrew Johnson	1992	Canadá	51'
<i>Las piedras no se mueven solas</i>	Emanuela Nelli	2009	Chile-Francia	88'
<i>Líos con la plata</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1975	Alemania	5'
<i>Lo Hermida</i>	Mariana Eliash	2013	Chile	10'
<i>Lo indecible</i>	Carolina Astudillo	2012	Chile	14'
<i>Los descendientes</i>	Diego Zurita	2013	Chile-Reino Unido	21'
<i>Los están quemando vivos</i>	Vitel S. A.	1986	Chile	48'
<i>Los Hawker Hunter sobre La Moneda</i>	Pedro Chaskel	1973	Chile	3'
<i>Los hijos de la Rosa de los Vientos</i>	Judith Silva	2006	Chile	13'
<i>Los hijos de los mil días</i>	Claudia Soto y Jaco Bidermann	2013	Francia	90'
<i>Los muertos no callan</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1978	Alemania	74'
<i>Los niños de septiembre</i>	Sergio Marras	1989	Chile	26'
<i>Los niños prohibidos</i>	Augusto Góngora	1986	Chile	35'
<i>Los ojos como mi papá</i>	Pedro Chaskel	1979	Cuba	37'
<i>Los puños frente al cañón</i>	Orlando Lübbert	1975	Chile-Alemania	76'
<i>Malditos, la historia de Fiskales Ad-Hok</i>	Pablo Insunza	2004	Chile	71'
<i>Marcha del No en el Parque O'Higgins</i>	Hernán Fliman	1988	Chile	22'
<i>Marker 72</i>	Miguel Ángel Vidaurre	2012	Chile	66'
<i>Más allá de la memoria</i>	Juan Olivares y Julio Orellana	2007	Chile	38'
<i>Más allá del silencio</i>	Hermann Mondaca y Ximena Arrieta	1986	Chile	31'

<i>Más fuerte que el fuego</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1978	Alemania	76'
<i>Más fuerte que la metralla</i>	Pepe Burgos	2011	Chile	84'
<i>Memor mortis</i>	Sebastián Palominos	2014	Chile	9'
<i>Memoria desierta</i>	Niles Atallah	2006	Chile	36'
<i>Memorias de un soñador</i>	Alisson Larrea	2007	Canadá	51'
<i>Memorias de una guerra cotidiana</i>	Gastón Ancelovici, Jaime Barrios y René Dávila	1986	Chile-Francia-Canadá	59'
<i>Mi hermano y yo</i>	Sergio Gándara	2002	Chile	67'
<i>Mi patria es la gente</i>	Reinaldo Sepúlveda, Martín Grass y otros	1990	Chile	35'
<i>Mi vida con Carlos</i>	Germán Berger-Hertz	2009	Chile-España	78'
<i>Miguel, la humanidad de un mito</i>	Víctor Gómez	2004	Chile	80'
<i>Neltume 81</i>	Evelyn Campos, Cristián Fuentes y Andrea Sánchez	2012	Chile	72'
<i>No me amences</i>	Andrés Racz	1990	Chile	52'
<i>No me olvides</i>	Tatiana Gaviola	1988	Chile	13'
<i>No olvidar</i>	Ignacio Agüero	1982	Chile-Suiza	33'
<i>Nombre de guerra: Miguel Enríquez</i>	Patricio Castilla	1975	Cuba	30'
<i>Nostalgia de la luz</i>	Patricio Guzmán	2010	Chile-Francia-España-Alemania	90'
<i>Occupy the imagination. Historia de la resistencia y la seducción</i>	Rodrigo Dorfman	2013	Chile-Estados Unidos	88'
<i>Olla común</i>	Ricardo Vicuña	1989	Chile	22'
<i>Operativo cívico-militar</i>	Leopoldo Correa	1986	Chile	5'
<i>Opus Dei, una cruzada silenciosa</i>	Marcela Said y Jean de Certeau	2006	Chile	52'

<i>Pank. Orígenes del punk en Chile</i>	Martín Núñez	2010	Chile	80'
<i>Papá te habla de lejos</i>	Juan Forch	1982	Chile	18'
<i>Parque O'Higgins, Manuel Bustos</i>	Pablo Salas	1987	Chile	39'
<i>Patio 29: Historias de silencio</i>	Esteban Larraín	1998	Chile	104'
<i>Pena de muerte</i>	Tevo Díaz	2012	Chile	98'
<i>Piececitos de niño</i>	Hernán Fliman	1986	Chile	17'
<i>Pinochet</i>	Ignacio Zegers	2012	Chile	120'
<i>Pinochet y sus tres generales</i>	José María Berzosa	2004	Francia	101'
<i>Pinochet: el otoño del patriarca</i>	Alberto Pando	2013	Chile	74'
<i>Pollos FPMR</i>	Pablo Salas	1986	Chile	4'
<i>Por la vida</i>	Hernán Fliman y Rony Goldschmied	1986	Chile	20'
<i>Por la vida</i>	Pedro Chaskel	1987	Chile	28'
<i>Por sospecha de comunista</i>	Cristóbal Cohen y Marcelo Herмосilla	2007	Chile	60'
<i>Pre-Apocalipsis</i>	Rodrigo Gonçalves	2010	Chile	48'
<i>Proyecto DIT-T</i>	Pedro Chaskel	1985	Chile	32'
<i>Que lo pague el cobre</i>	Diego Marín	2012	Chile	30'
<i>Que valga la alegría</i>	Denise Guerra	2009	Chile-Cuba	27'
<i>Queridos todos</i>	Andreu Zurriaga	1999	España	37'
<i>Quinta</i>	Guillermo González	2013	Chile	52'
<i>Raúl Silva Henríquez, el cardenal</i>	Ricardo Larraín	1997	Chile	78'
<i>Re-torno</i>	David Benavente	1986	Chile	23'
<i>Rebelión ahora</i>	Rodrigo Gonçalves	1983	Chile-Mozambique	17'
<i>Recado de Chile</i>	Carlos Flores y José Román	1978	Chile	20'

<i>Recuerdos del futuro: Raúl Pellegrín</i>	Colectivo CARO	1994	Chile	30'
<i>Registro 11 de septiembre</i>	Juan Ángel Torti	1973	Chile	14'
<i>Registro Isla Dawson</i>	Desconocido	1974	Sin datos	4'
<i>Registros del golpe de Estado</i>	Desconocido	1973	Sin datos	12'
<i>Regreso</i>	Joaquín Eyzaguirre	1984	Chile	28'
<i>Reinalda del Carmen, mi mamá y yo</i>	Lorena Giachino	2006	Chile	86'
<i>Relatos en carbón</i>	Víctor Flores	2013	Chile	69'
<i>Reportaje inconcluso</i>	Samariy Zelikin	1979	URSS	72'
<i>Retazos de vida</i>	Gayla Jamison	1991	Estados Unidos	28'
<i>Rodrigo</i>	Cristián Galaz	2000	Chile	4'
<i>Sabor a victoria</i>	Víctor Gómez	2009	Chile	63'
<i>Salmo 18</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1975	Alemania	5'
<i>Salvador Allende</i>	Patricio Guzmán	2004	Chile-Francia- Bélgica-España- Alemania-México	99'
<i>Santiago, ciudad violada</i>	Jan Sandquist	1973	Suecia	39'
<i>Sapo pistola</i>	Pablo Salas	1988	Chile	8'
<i>Septiembre chileno</i>	Bruno Muel, Théo Robichet y Valérie Mayoux	1973	Francia	39'
<i>Si quieres hacer reír a Dios</i>	Mauricio Claro	2005	Chile	77'
<i>Si viviéramos juntos</i>	Antonio Skármeta	1982	Alemania	99'
<i>Sindicalismo, dictadura y resistencia. Testimonio de una memoria</i>	Miguel Fuentes	2011	Chile	80'
<i>Solidaridad: fe, esperanza y santuario</i>	Edgardo Reyes y Gillian Brown	1989	Chile	57'
<i>Solo para mujeres</i>	Hermann Mondaca	1989	Chile	17'

<i>Somos +</i>	Pedro Chaskel y Pablo Salas	1985	Chile	16'
<i>Soy testigo</i>	Hermann Mondaca	1990	Chile	42'
<i>Te Deum del 18 de septiembre de 1973</i>	Desconocido	1973	Sin datos	11'
<i>Teatro callejero, mi capitán</i>	Carlos Flores	2011	Chile	50'
<i>Telón de fondo</i>	Carlos Araya	2011	Chile	19'
<i>Testimonio 1</i>	Hernán Fliman	1979	Chile	52'
<i>Tiempo para un líder</i>	Joaquín Eyzaguirre y Tatiana Gaviola	1982	Chile	32'
<i>Todo el poder a los soldados</i>	Peter Scholl-Latour	1974	Alemania	45'
<i>Tomé, memoria obrera</i>	Pepe Burgos	2012	Chile	84'
<i>Toque de queda</i>	Miguel de la Quadra Salcedo y Hernán Castro	1973	España	34'
<i>Trabajadores de estación</i>	Pamela Pequeño, Francisco Salas y Hernán Salas	1989	Chile	18'
<i>Trazos de memoria</i>	Víctor Hugo Cisternas	2012	Chile	14'
<i>Tres mujeres</i>	Leopoldo Correa	1988	Chile	4'
<i>Un diplomático francés en Santiago</i>	Patricio Paniagua	2008	Chile-Francia	51'
<i>Un minuto de sombra no nos ciega</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1975	Alemania	66'
<i>Un siglo por Chile</i>	Coti Donoso	2012	Chile	83'
<i>Una vez más, mi país</i>	Claudio Sapiaín	1990	Chile	49'
<i>Una vida verdadera: El sacrificio de Miguel Woodward</i>	Andrés Brignardello y José Acevedo	2007	Chile	71'
<i>Üxüf Xipay. El despojo</i>	Dauno Totoro	2004	Chile	72'
<i>Víctor Jara, n° 2547</i>	Elvira Díaz	2013	Francia	61'

<i>Visita presidencial</i>	Hernán Garrido	1975	Chile	13'
<i>Visita Ted Kennedy a Chile</i>	Pablo Salas	1986	Chile	22'
<i>Vivas voces</i>	Mauricio Hartard	2013	Chile	101'
<i>Vivienda y familia popular</i>	Claudio di Girólamo	1980	Chile	26'
<i>Voces de Chile</i>	Cyrus Omoomian	2011	Chile-Estados Unidos	45'
<i>Volver a vernos</i>	Paula Rodríguez	2002	Chile	79'
<i>Vuelta y vuelta. Memorias del exilio chileno</i>	Daniela Bichl y Markus Toth	2013	Chile-Austria-Suecia	76'
<i>Vuelvo</i>	Pablo Salas y Douglas Hübner	1985	Chile	56'
<i>Yo he sido, yo soy, yo seré</i>	Walter Heynowski y Gerhard Scheumann	1974	Alemania	77'

Anexo 2: Ficha de análisis filmico-histórico.

Título:	Código:
	Etapa:
	Año:
Director:	Duración:
1. Función: <ol style="list-style-type: none"> 1. Registro de la historia. 2. Recuperación de la memoria. 3. Reconstrucción de la historia. 	2. Ideología: <ol style="list-style-type: none"> 1. Imagen positiva de la dictadura. 2. Imagen negativa de la dictadura. 3. Imagen neutral de la dictadura.
3. Tema: <ol style="list-style-type: none"> 1. El golpe de Estado. 2. El exilio. 3. Los detenidos desaparecidos. 4. Los presos políticos. 5. La censura. 6. Las torturas. 7. Las protestas en la dictadura. 8. El Plebiscito. 9. Las ejecuciones políticas. 10. La pobreza. 11. Las consecuencias de la dictadura. 12. Los Derechos Humanos. 13. La Iglesia durante la dictadura. 14. Otros. 	4. Tipo de narrador: <ol style="list-style-type: none"> 1. Narrador homodiegético. 2. Narrador heterodiegético. 3. Narrador intradiegético. 4. Narrador extradiegético.
6. Punto de vista: <ol style="list-style-type: none"> 1. Mirada objetiva. 2. Mirada subjetiva. 	5. Recursos narrativos: <ol style="list-style-type: none"> a) Títulos/intertítulos. b) Voz off. c) Testimonios orales. d) Imágenes de archivo. e) Grabación directa. f) Bustos parlantes. g) Animaciones. h) Archivos históricos y bibliografía. i) Prensa. j) Fotografías. k) Diarios privados y cartas. l) Pinturas, dibujos, carteles y arpilleras. m) Objetos. n) Imágenes de televisión. o) Películas de ficción. p) Dramatización.
7. La dictadura como antagonista: <ol style="list-style-type: none"> 1. Sí. 2. No. 	
8. Personaje protagonista: <ol style="list-style-type: none"> 1. Individual. 2. Colectivo. 3. Material/natural. 	9. Rol histórico del protagonista: <ol style="list-style-type: none"> 1. Antihéroe. 2. Víctima. 3. Héroe. 4. Neutral.

Observaciones:

Anexo 3: Encuesta sobre la distribución del cine documental sobre la dictadura de Pinochet (1973-2014).

Director:	
Película:	
A	Salas comerciales nacionales (chilenas)
B	Salas comerciales internacionales
C	Festival de cine nacional
D	Festival de cine internacional
E	Salas de arte y ensayo
F	Televisión
G	Organismos e instituciones oficiales: museos, filmotecas, universidades...
H	<i>Online</i>
I	Ámbito privado
J	Otras (en tal caso, indique cuales):

