

La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico

GONZALO BARROSO
Universidad de Los Andes

Resumen

El cine documental chileno es una fuente histórica de gran utilidad para conocer el pasado reciente de Chile, en referencia a la época de la dictadura de Pinochet (1973-1990). A lo largo de los últimos cuarenta años, la representación cinematográfica de este periodo histórico ha cambiado. Se ha pasado de entender la historia reciente de Chile como un proceso complejo recreado a partir de imágenes testimoniales a rescatar historias personales basadas en memorias individuales y colectivas.

Palabras clave: Cine documental, historia reciente de Chile, memoria, fuentes históricas.

Introducción

A pesar de poseer una producción cinematográfica relativamente escasa, es posible que Chile sea uno de los países que más mira su pasado reciente a través del cine documental. En este sentido, la obra de Jacqueline Mouesca es una excelente guía para su conocimiento.¹ Gran parte de las imágenes que guardamos en nuestro recuerdo de los últimos cuarenta años se debe a la existencia de una cámara que estaba allí para registrar los hechos. Y si no estaba allí, un testigo de los acontecimientos nos puede explicar, también delante de una cámara, cómo sucedió tal o cual cosa, aunque sea unos años después. Su recuerdo, pues, permanecerá registrado. De esta manera, identificamos las dos principales funciones del cine documental chileno que durante los últimos cuarenta años ha tratado el tema del golpe de Estado de 1973 y la posterior dictadura de Pinochet: la función testimonial y la función memorística.

En el presente artículo trazaremos un recorrido histórico de Chile en sus últimas cuatro décadas para realizar una clasificación de este tipo de cine en cinco etapas: el golpe de Estado, la dictadura de Pinochet, la transición democrática, la democracia tras la muerte de Pinochet y el 40º aniversario del golpe de Estado. De esta manera, no sólo

¹ Mouesca, J.: *El documental chileno*. Santiago, LOM Ediciones, 2005.

pretendemos diferenciar los documentales que tienen una función testimonial –aquellos coetáneos a los acontecimientos que tratan– de los que poseen una función memorística –aquellos que hacen referencia a los hechos de manera retrospectiva–. Nuestra intención también es demostrar cómo este tipo de cine ha pasado de representar la historia de una manera compleja, en el que múltiples factores y actores interactúan, a centrarse en historias mínimas basadas en experiencias personales, pero que son representativas del conjunto del país.

Nuestro análisis se ha centrado, pues, en estudiar cinco documentales, uno por cada etapa mencionada, con el fin de observar la evolución descrita. Representativos del momento histórico en que fueron producidos, los documentales seleccionados son los siguientes: *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979), película que atestigua el golpe de Estado; *Acta General de Chile* (Miguel Littín, 1985), realizada de forma clandestina en plena dictadura; *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1996), documental sobre la memoria en plena transición democrática; *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006), otro film que indaga en los recuerdos del pasado y cómo estos siguen vigentes en pleno siglo XXI; y *¡Viva Chile mierda!* (Adrián Goycoolea, 2013), película que a cuarenta años del golpe sigue proponiendo miradas para la recuperación del pasado.

El documental como testigo de la historia de Chile: *La batalla de Chile*

Considerada como la mejor película documental chilena de todos los tiempos y una de las mejores a nivel mundial, *La batalla de Chile* es historia viva en sí misma. Rodada a lo largo de dos años, entre 1972 y 1973, sólo pudo ser montada tras la salida al exilio de su director, Patricio Guzmán. Aunque la película no sería estrenada en Chile hasta varios años después de la vuelta a la democracia, la televisión en abierto únicamente la ha exhibido parcialmente.² Guzmán filmó los tiempos convulsos que agitaban su país, de aquellos rollos sacó tres películas que compondrían *La batalla de Chile: La insurrección de la burguesía, El golpe de Estado y El poder popular*.

La primera parte del documental está dedicada a las estrategias que utilizó la oposición al gobierno de Salvador Allende para intentar derrocarlo: desde la vía electoral hasta el apoyo a huelgas de sectores estratégicos, como el transporte o la minería, pasando por el boicot parlamentario o la movilización social. La segunda parte recorre los momentos previos al golpe de Estado, estableciendo sus causas, retratando a sus protagonistas, etc. Por último, la tercera parte muestra cómo se organizó el pueblo chileno ante la situación de crisis económica provocada para acabar con el gobierno de la Unidad Popular. En este sentido, se presta especial atención a la actuación de los cordones industriales, al mismo tiempo que se evidencia la unión de obreros y campesinos en su lucha por la defensa de la clase trabajadora.

El film es un excelente retrato de lo que ocurrió en 1973 antes del golpe de Estado. La convulsa situación que vivía el país hizo que Guzmán tomase partido por lo que sucedía y se decidiera a captar con su cámara la realidad del momento. De hecho, el documental actúa como un análisis en tiempo presente del proceso revolucionario emprendido por Allende y sus consecuencias en la sociedad chilena. Además, debido a la envergadura de los acontecimientos, se desprende un claro compromiso por parte del documentalista de construir un relato histórico. Es decir, a través de la captación y narración de los hechos se evidencia la conciencia histórica del propio Guzmán. En este

² Horvitz Vásquez, M^a E.: “Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura”, *Comunicación y Medios* 26, 2012, pp. 60-68.

caso, el contexto histórico en que se realiza el film es el mismo que aquel al que se hace referencia.



Opositores a Allende reclamando el voto conservador

La principal aportación de *La batalla de Chile* a la historia consiste en agrupar 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. De esta manera, se puede retratar la polarización que se vivía en el país. Así, a través de un relato coherente se establece una nítida panorámica de uno de los momentos de mayor repercusión y complejidad del pasado reciente de Chile. Las imágenes testimoniales, así como la representación fílmica de los diferentes agentes, dan un carácter histórico al film. Dicho de otra manera, el documental, en tanto que es testimonio de los procesos históricos, se convierte inevitablemente en discurso histórico y, por tanto, en fuente para el estudio del pasado.

El 11 de septiembre de 1973 cambió la historia del país, incluso para los que nacieron después del golpe. La imagen de lo sucedido en aquellos días se guarda en la memoria gracias a películas como *La batalla de Chile*.³ Por eso entendemos que este film constituye un documento único sobre la historia reciente de Chile y la mejor prueba de cómo el cine puede ser testigo de esta. Gracias a esta película podemos volver a las manifestaciones a favor de la Unidad Popular, a los discursos de la oposición, a las acciones de los cordones industriales, a las marchas organizadas por el grupo fascista Patria y Libertad, a los mítines de los dirigentes obreros, a las huelgas de transportistas o a los debates parlamentarios. La gran cantidad de documentos audiovisuales que en el film se guardan, además, enriquecen el carácter testimonial del mismo.

Por lo tanto, este film pertenece a aquellos que son producto directo del tiempo histórico en que se enmarcan. El documental no utiliza imágenes de archivo para referirse a un tiempo pretérito. Tampoco hay relatos personales que rememoren el pasado, pues no hay tal pasado. Todo lo que se filma desprende rabiosa actualidad, como si de un reportaje periodístico se tratase. Sin embargo, lo que captamos es su conciencia histórica: la certeza de que lo que se filma configurará en el futuro un retrato del pasado del país. Estamos, pues, ante un cine meramente testimonial que no hace uso de la memoria, pero que con el tiempo sirve a esta a través de imágenes que configurarán el imaginario social del pueblo chileno.

³ Guzmán, P.: *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia, Fernando Torres, 1977.

La principal función de *La batalla de Chile* es testimoniar la situación política, social y económica que vive el país en 1973. Guzmán presenta una democracia secuestrada por la clase política, incapaz de encontrar vías de diálogo; una sociedad fuertemente dividida y al borde de la guerra civil; y una situación económica conducida al colapso por los mismos que la utilizan para atacar al gobierno. El análisis que se realiza a través de la cámara es certero en tanto que trata todos los problemas que acuciaban por aquel entonces al país, y se hace a través de una gran variedad de testimonios, que sostienen el discurso del film. Por su parte, la figura del narrador solo aparece para contextualizar o aclarar lo que algunas imágenes muestran. Esta es una forma de disociar el discurso del pueblo, el cual se quería reflejar en el documental, del propio discurso del realizador, que inevitablemente toma forma a lo largo del relato.

Sin duda, uno de los puntos fuertes de *La batalla de Chile* es el variado mosaico de personajes que ofrecen su opinión sobre diversos asuntos y que ayudan a conformar un idea de lo compleja que fue la situación de Chile en 1973. Junto con las palabras de Allende y otros dirigentes que tenían reservado su espacio en los medios de comunicación del país, Guzmán se interesa por darle voz a la gente del pueblo, que suele ser más ignorada a nivel mediático. Así, la cámara se mezcla entre los manifestantes de las concentraciones, se cuelga en asambleas, visita fábricas e interroga a votantes para poder conocer de primera mano la tensión de la sociedad. En cierta medida, el film se convierte en reflejo de esta ruptura social al contrarrestar la postura de los diferentes actores.

La figura del director dentro del documental aparece como una especie de mediador objetivo del conflicto. Su presencia, no obstante, se hace patente a través del narrador, que sirve de soporte al relato visual; el entrevistador, que motiva la participación ciudadana en el film; o el montaje, que se hace claramente visible mediante el recorte de declaraciones y que únicamente se entiende por la gran cantidad de material grabado durante aquel año de 1973. En este sentido, se conjugan los diferentes modos de representación de Bill Nichols, principalmente el expositivo, el interactivo y el de observación.⁴ Sin embargo, ante todo, Guzmán es un historiador que utiliza el fotograma para componer un discurso que pretende ser objetivo y abarcador.

Las posibilidades de *La batalla de Chile* como fuente histórica son evidentes, como así demuestran estudios como los realizados por Thomas Miller Klubock⁵, Akshaya Kumar⁶ y Ariel Arnal⁷, quien considera este film como un auténtico documento histórico audiovisual, que aboga por la objetividad y que nos permite conocer de manera extensa los últimos meses del gobierno de la Unidad Popular, así como la gestación y desarrollo del golpe de Estado. Es más que un libro, pues directamente recoge la realidad en un tiempo en el que todo sucedía a marchas forzadas. De hecho, cualquier estudio sobre aquellos años no debería prescindir de este documento como fuente histórica, pues registra la realidad tal cual, captando lo efímero, que un libro es incapaz de registrar: el gesto, la intención, el simbolismo y hasta la muerte.

⁴ Nichols, B.: *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ Arnal, A.: "El cine como fuente para la historia: *La batalla de Chile*", *Boletín Americanista* 66, 2013, pp. 61-80.

El retrato de la dictadura desde la clandestinidad: *Acta General de Chile*

En los años ochenta, cuando Chile vivía en plena dictadura, Miguel Littín regresó del exilio en México de forma clandestina para filmar un arriesgado documental sobre la situación que se vivía en el país. En 1985 su aventura sería inmortalizada en la obra de Gabriel García Márquez, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, publicada en 1986 y sometida a una fuerte censura en Chile. El documental, bajo el nombre de *Acta General de Chile*, se divide en cuatro partes tituladas de la siguiente manera: *Miguel Littín: Clandestino en Chile*, *Norte Grande: Cuando fui para la Pampa*, *De la frontera al interior de Chile: La llama encendida* y *Allende: El tiempo de la historia*. Todas ellas tienen un denominador común: la denuncia del régimen dictatorial desde dentro el país.

A través de un marcado signo ideológico, Littín construye un relato en cuatro películas a través del cual recorre los diferentes movimientos de oposición a Pinochet. *Acta General de Chile* da voz a políticos como el democristiano Andrés Zaldívar o el socialista Ricardo Lagos, quienes desde dentro del país reclaman el regreso de la democracia. Recorre el país desde el desierto de Atacama hasta las tierras húmedas del sur para poner rostro a las consecuencias de la dictadura: hambre, pobreza, muerte... Da cuenta de que hay ciertas organizaciones que siguen en pie luchando por lograr mejores condiciones de vida, por proteger a los más desfavorecidos y por no olvidar lo que en el pasado se consiguió y los militares arrebataron al pueblo de Chile. Sin embargo, el cambio en la sociedad es profundo, pues se han desactivado formas de organización social que llevaban décadas funcionando.

A pesar de tener prohibida la entrada en el país, el director logró burlar las fronteras gracias a un pasaporte falso. Este documental tiene un gran mérito pues consigue filmar todo aquello que está bajo censura. Las declaraciones sobre la realidad política, social y económica se realizan en un contexto de total ausencia de libertad de expresión. Es, por tanto, el propio texto fílmico una declaración más de denuncia contra la dictadura, al igual que todas las que en él se reflejan. La cámara recoge imágenes de un país desolado por el régimen militar y se apoya en las opiniones de sus gentes, las cuales expresan su tremendo dolor por lo sucedido, al mismo tiempo que dejan entrever cierta esperanza por un porvenir más libre y justo. Sin duda, a lo largo del film fluye una idea compartida de cambio, común a distintas fuerzas políticas y sectores de la sociedad chilena.

La mayor parte del film de Littín hace referencia al mismo momento histórico en que fue realizado. No obstante, el documental se apoya en temas recurrentes del pasado chileno para vincularlo con el retrato de país que realiza. Por ejemplo, para hablar de la represión que sufre la región minera de Antofagasta, se hace referencia a diversos episodios históricos con el fin de intentar comprender dicha situación. Se recuerda que fue en esta parte donde nació el movimiento sindicalista y obrero gracias a Luis Emilio Recabarren, o que su soberanía no siempre ha sido chilena, ya que hasta la Guerra del Pacífico (1879-1883) esta tierra había pertenecido a Perú y Bolivia. De esta manera, se potencian las causas de la represión en la zona. También se alude a los araucanos y al genocidio que han sufrido desde el siglo XVI para explicar la base ideológica de Pinochet, quien conmemoró a Nicolás Palacios por su racismo al afirmar que el pueblo chileno pertenecía a una raza superior.



Acta General de Chile

Acta General de Chile es, pues, un documental eminentemente político. A través de él no se pretende construir un retrato objetivo de la dictadura, sino poner en evidencia claramente los males de esta. Desde la clandestinidad se recurre, entonces, a enemigos declarados del régimen: desde el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) hasta Andrés ‘Papudo’ Valenzuela, quien perteneciendo a las fuerzas de seguridad denunció las torturas que se estaban cometiendo. Al mismo tiempo, reúne voces desde el extranjero que también condenan lo que está sucediendo en Chile. Concretamente nos referimos a los exiliados, cuya condición, al igual que la del propio director, es consecuencia directa de lo que se expone en el documental.

De la misma manera que decimos que *Acta General de Chile* tiene un claro componente político, podemos afirmar que se encuentra a medio camino del documental reflexivo y poético. Las constantes intervenciones del director en forma de narrador dejan entrever la nostalgia del que fue expulsado de su tierra y se encuentra en ella de manera clandestina, como si de un extranjero se tratase. En esta situación aparece, pues, el Littín más reflexivo, que acompañado de imágenes paisajísticas, se cuestiona sobre la situación e identidad del país, al mismo tiempo que sobre la propia. En estos pensamientos siempre está presente la confrontación entre lo permanente y lo provisorio, que parece marcar el desarrollo de la vida en Chile.

Tras estas reflexiones, no obstante, hay una clara intención de denunciar lo que pasa en el país. Se tratan temas como los detenidos desaparecidos, el empobrecimiento de la población –cuanto más rica es la tierra, más pobre es la gente que la habita, se llega a decir– o el exilio. Pero también encontramos un homenaje a aquellos que buscan recuperar sus derechos. En este sentido, cobra especial importancia la última parte, dedicada a Allende, a sus ideas y a la manera en que estas siguen estando presentes en la sociedad chilena. De hecho, este último episodio busca recordar el gobierno del presidente socialista y la jornada que acabó con la tradición democrática de Chile. Así pues, *Acta General de Chile* deambula entre el testimonio de los que vivieron aquella trágica jornada y las imágenes nostálgicas de un pasado que no volverá.

El documental, por tanto, es un texto subjetivo en el que el propio director se ubica a través de su voz como un personaje más. En varias ocasiones hace referencia al propio rodaje del film y a las dificultades que encuentra para llevarlo a cabo. Se graba a sí mismo como transeúnte en un tiempo extraño para él. Su figura destaca en el gran mosaico de opiniones que aparecen en la película. Desde el principio se deja claro que estamos ante una obra subjetiva, concebida más como acto de denuncia que como

producto histórico. Sólo el hecho de estudiarla con perspectiva nos brinda a los historiadores la oportunidad de ahondar en una parte de la sociedad chilena que durante aquellos años era completamente silenciada. Aunque grabe algunas tomas durante protestas estudiantiles, no podemos decir que la figura del director aparezca en el film como testigo de los hechos, sino más bien como testigo de las consecuencias de los hechos. Prueba de ello es que se utilizan imágenes de archivo para tratar el golpe de Estado de Pinochet en la cuarta película.

Sin lugar a dudas, este film es reflejo del momento histórico en que fue producido, por lo que es susceptible de ser contemplado como una fuente para el estudio del pasado chileno. En este sentido, sí que tendríamos que considerar *Acta General de Chile* como un relato histórico pues, como sostiene Montserrat Huguet, la narración cinematográfica es una construcción histórica en tanto que reconstruye el tiempo que narra y el “propio momento histórico en que fue elaborado como producto cinematográfico”.⁸ En el caso de esta película, ambos tiempos coinciden, lo que le concede un doble valor: ser fuente histórica por lo que es y por lo que en ella se dice.

La construcción de la memoria o cómo Chile se enfrenta a su pasado reciente: *Chile, la memoria obstinada*

Tras regresar del exilio, Patricio Guzmán realizó en 1996 este documental bajo el título de *Chile, la memoria obstinada*. Con la intención de volver a los escenarios y personajes que aparecieron en *La batalla de Chile*, esta película se podría considerar como la cuarta parte de esta. Aunque va mucho más allá, pues propone una recuperación de la memoria que quedó oculta durante los años de dictadura. En este sentido, consolida un tipo de cine documental más centrado en lo memorístico y autorreferencial que en lo puramente testimonial. De esta manera, propone una reconstrucción histórica del pasado reciente de Chile, al mismo tiempo que retrata la sociedad chilena del momento, todavía en pleno proceso de transición democrática.

El film reflexiona acerca del momento histórico en que fue grabada *La batalla de Chile* y cómo los chilenos reviven aquellos momentos. ¿En qué información se basa la sociedad democrática de Chile para construir sus opiniones acerca del golpe de Estado? Mediante grupos de discusión que visionan el documental en ambientes diferentes, Guzmán evidencia que la división social y política del pueblo chileno sigue vigente. Construye un relato a partir de contrastes, de cuya fricción sigue emanando una batalla inconclusa. El Chile democrático de los años 90 sigue siendo consecuencia directa de aquellos años de dictadura. Por ello, el director propone una revisión de las raíces que conforman el pensamiento chileno del momento.

Chile, la memoria obstinada se rueda dos años antes de que Pinochet fuera arrestado en Londres. Por aquel entonces, la memoria del pueblo chileno salía de su letargo, hecho que se consolidó gracias a la justicia internacional. De hecho, se dice en el documental que la derrota del dictador está directamente ligada a la lucha por los Derechos Humanos, batalla que culminaron jueces como Baltasar Garzón. Sin embargo, una parte de la sociedad chilena todavía no se atrevía a mirar de frente al pasado y muchos consideraban que la memoria era un tema finito, del cual ya estaba todo dicho. Sin embargo, los hechos de que tras seis años de democracia el film *La batalla de Chile* todavía no hubiera sido estrenado en Chile y de que los distribuidores televisivos aún privaran de este documento histórico al público masivo evidencian que la herida chilena seguía abierta.

⁸ Huguet, M.: “La memoria visual de la historia reciente” en Camarero, G. (ed.): *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal, 2002, p. 17.

El retrato de la historia que hace el documental se hace a partir de una comparación pasado-presente que nos permite entender la configuración de la sociedad chilena de los años noventa. El pasado se construye a partir de los recuerdos de aquellos que participaron en el film *La batalla de Chile*, mientras que el presente es reflejo de cómo se perciben los hechos pretéritos. Así, el film nos aporta la memoria de aquellos que recuerdan sus vivencias durante el último año de la Unidad Popular y la jornada del golpe de Estado, así como las reacciones de jóvenes que no vivieron los años de *La batalla de Chile*, pero que al visionar la película sienten, de algún modo, que son consecuencia de aquel tiempo.

Así pues, *Chile, la memoria obstinada* supone un medio para la construcción de la memoria chilena, al mismo tiempo que un vehículo a través del cual la población se enfrenta a su pasado más reciente, aunque no haya formado parte de él. El documental se configura, de esta manera, como una ventana a través de la cual se puede mirar atrás en el tiempo y resignificar los hechos pretéritos con el fin de establecer una identidad de grupo en el presente. Llama la atención que los dos grupos de jóvenes utilizados para visionar *La batalla de Chile* tengan una percepción del pasado y de lo que cuenta el documental diametralmente opuesta. Ambos grupos, aunque no vivieron aquellos años, tienen formada una opinión al respecto. A partir de este prejuicio de la realidad, reinterpretan las imágenes de Guzmán, y una vez que han aprehendido el significado de estas, les dan un valor propio para consolidar sus puntos de vista.



Fotograma de *La batalla de Chile* que es rescatado en *Chile, la memoria obstinada*

Como su propio título ya lo indica, estamos ante una película basada en la memoria. Esta memoria va ligada, inexorablemente, al film *La batalla de Chile*, pero en un doble sentido. En primer lugar, este documental constituye una fuente de memoria al tratarse de un documento único de la época, de los pocos que sobrevivieron a la dictadura. El material filmado se sacó del país a través de la embajada sueca como si se tratase de documentos diplomáticos. Su recuperación ha sido necesaria para recordar lo que pasó en el año 1973 y poder construir hoy día una idea de aquel pasado. Y en segundo lugar, al volver a visionar la película *La batalla de Chile*, algunos personajes que aparecen en ella rememoran lo que sucedía en aquellos momentos: tratan de poner en pie dónde estaban y qué hacían, identifican compañeros, recuerdan a los que están desaparecidos. En definitiva, *La batalla de Chile* sirve como resorte para impulsar unos recuerdos que estaban latentes.

Como dice Valeria Valenzuela acerca de *Chile, la memoria obstinada*, “La motivación principal del documental es hacer memoria, recordar lo que parece no ser parte de un pasado inmediato del ciudadano chileno”.⁹ De esta manera, se inaugura un tipo de cine que se enfrenta con su historia reciente para tratar de dar luz a aquellas partes que han permanecido –mejor dicho, que las instituciones han querido que permanezcan–, más oscuras. A lo largo del film, uno de los personajes viene a decir que si los traumas del pasado se quedan en el dolor, lo que aparece es la amnesia. En cambio, si el dolor se utiliza para construir otra cosa, la gente comienza a recordar. Eso es precisamente lo que pretende el documental de Guzmán: evitar que el pasado caiga en el olvido y que acabe siendo propiedad de aquellos que se impusieron por la violencia.

Chile, la memoria obstinada es un film de contrastes, que enfrenta el presente con el pasado. En él se busca la reacción para entender las ideas que perviven en la sociedad chilena del momento. Por ejemplo, se utiliza una banda de músicos jóvenes para que toquen el himno de la Unidad Popular en el centro de Santiago, algo que no ocurría desde antes del golpe. De esta manera, aunque se fuerce la realidad, se pueden observar las reacciones de los transeúntes. Mientras una parte mira incrédula, también los hay que aplauden y realizan gestos de victoria. Esto no es más que una evidencia de que la división de la sociedad chilena sigue vigente. También se produce un contraste al comparar la función que realizaban los carabineros en el Estadio Nacional tras el golpe con la que realizan en democracia. Su papel ha cambiado: si antes ejercían violencia, ahora están para evitarla en los partidos de fútbol.

Ante todo, nos encontramos frente a un relato subjetivo, casi autobiográfico y claramente autorreferencial. En él se expone la propia obra del director: se vuelve al pasado a partir de su mirada y se construye una idea de la sociedad chilena en democracia en función de su discurso fílmico. Su voz aparece en las propias entrevistas que realiza. No se esconde. Se presenta nítidamente como autor y como referencia. Su papel, sin embargo, es más cercano al del investigador que al del testigo que muestra su punto de vista. Busca a los personajes que aparecieron en *La batalla de Chile* para preguntarles acerca del pasado y recobrar la memoria. Y, al mismo tiempo, selecciona los grupos de jóvenes que visionarán el film con el claro objetivo de confrontar sus opiniones.

La obra de Guzmán es una de las más revisadas para el estudio del pasado reciente chileno. Así lo han demostrado los citados Thomas Miller Klubock y Akshaya Kumar, al igual que Jaime Peris Blanes¹⁰ o Isis Sadek¹¹. En este caso, *Chile, la memoria obstinada* nos ofrece un punto de vista personal sobre la sociedad chilena de los años noventa, y también un ejercicio de memoria que explica el estado en que esta se encontraba tras seis años de democracia. Nos hace reflexionar como espectadores que la división social actual parte de una desinformación importante sobre aquellos años. Para ello, la solución debe pasar por el trabajo del historiador, que ha de poner a su disposición tantas fuentes como pueda.

⁹ 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, p. 11.

¹⁰ Peris Blanes, 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.

¹¹ Sadek, I.: “Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán”, *Revista Cine Documental* 8, 2013, pp. 28-71.

La imagen como recurso para la recuperación de la memoria: *La ciudad de los fotógrafos*

Cuando se habla del documental chileno en el siglo XXI se suele poner como ejemplo *La ciudad de los fotógrafos*, realizada por Sebastián Moreno en 2006. Reflejo de la movilización social que se vivió en Chile durante la década de los ochenta, este film cuenta la historia de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes). Este grupo de reporteros gráficos documentó la represión de la dictadura, confirmándose como una de las principales fuentes de denuncia dentro del régimen. A partir de una clara motivación personal, Moreno, hijo de uno de los fotógrafos de la AFI, construye un relato colectivo. Pero no sólo se hace referencia a esta asociación, sino que a través de su trabajo se puede captar visualmente el pasado del pueblo chileno, en tanto que la fotografía es soporte de la memoria del país, al mismo tiempo que es una forma de expresar la historia del país.

En plena dictadura de Pinochet, cuando no existía la libertad de prensa ni de expresión, un grupo de fotógrafos decide que debe actuar ante la situación que vive el pueblo. Salen a la calle a documentar lo que sucede en un país dominado por una fuerza opresora. Captan imágenes de manifestaciones, retratan la represión policial, denuncian la realidad a través de una cámara fotográfica e incluso ponen en jaque a la autoridad, al mostrar una situación que muchos querían silenciar. No sólo era un medio crítico contra el régimen impuesto, sino también un mecanismo para evitar que todo lo que sucedía en Chile cayera en el olvido. En este sentido, a los detenidos desaparecidos se les rinde la reparación y desagravio que pueden ofrecer las imágenes cinematográficas y la fotografía; y a sus familiares se les proporciona el consuelo que no encontraron ante los oídos sordos de los organismos oficiales.

La ciudad de los fotógrafos pertenece a un nuevo movimiento de documentales, que refleja el pasado a la vez que rescata la memoria chilena reciente. Y lo hace directamente a partir de los fotógrafos de la AFI y de algunos de los personajes que aparecen en sus imágenes. El film compone con perspectiva un tiempo pasado del que sólo quedan fragmentos en forma de recuerdos o instantáneas. Únicamente, mediante la composición de un relato que abarque todos estos vestigios es posible configurar una memoria colectiva. La mirada retrospectiva que nos ofrece este documental es necesaria en un tiempo en que se rescata todo aquello silenciado durante la dictadura, como la actividad fotográfica. Recuperar esta historia de memorias coincide con una nueva etapa en Chile. En 2006 se entierra a Pinochet, pero no se deja de mirar al pasado, pues de este depende que se sigan construyendo historias en el presente.

La película es un certero retrato de lo que pasaba en Chile en los años ochenta. Aunque se centra en la actividad fotográfica de aquel tiempo, a partir de las experiencias de los fotógrafos se puede recoger el sentir de una gran parte de la población chilena. La fotografía se entendía entonces no sólo como un medio para registrar la violencia del régimen, sino como un mecanismo de acción y de protesta. Además, rescata anécdotas que evidencian la relevancia que tenía para la sociedad del momento el trabajo del fotógrafo y el daño que con una imagen se podía hacer al régimen dictatorial. Especialmente notable es la anécdota referida a la prohibición de publicar fotografías en periódicos y revistas, la cual duró dos meses y mostraba abiertamente el nivel de represión y censura que se vivía en el país. Paradójicamente, al privar a las publicaciones de la visualidad de las fotografías, los espacios vacíos que dejaron estas adquirieron mayor simbolismo que la propia imagen fotográfica.

Al ser un documental sobre fotógrafos, la imagen fotográfica tiene en él obviamente una especial importancia. De hecho, el relato memorístico se construye más

a partir de ella que de los propios testimonios. Moreno recurre a la fotografía para rememorar su infancia, para tratar de comprender el pasado de su país, de su padre e, incluso, su propio pasado. Al mismo tiempo, los familiares de los detenidos desaparecidos utilizan la fotografía para no olvidar y para denunciar la violencia ejercida por el Estado. En este contexto, la fotografía y la acción de estos reporteros gráficos se posiciona en defensa de los manifestantes. De esta manera, la imagen fotográfica, recurso para la recuperación de la memoria, entronca con la lucha por los Derechos Humanos.

Según Claudia Barril, coguionista del film, *La ciudad de los fotógrafos* reconstruye la memoria “a partir de las ruinas del pasado en el presente”.¹² Son estos vestigios, descubiertos a partir de relatos ajenos, los que sirven para configurar una memoria colectiva: la de los fotógrafos de la AFI. El documental sirve de soporte para que los mismos fotógrafos recuerden aquellos años, se emocionen al regresar mentalmente al pasado o revivan traumas colectivos. En este sentido, es especialmente relevante para la historia el recuerdo de la muerte de Rodrigo Rojas De Negri, perteneciente a la AFI y que fue quemado vivo por los militares. Este hecho es compartido por los fotógrafos en el documental, que cierra con el homenaje que sus compañeros le rinden todos los años, de manera que la memoria se convierte por el hábito en rito.



Homenaje a Rojas De Negri en el film

La ciudad de los fotógrafos atestigua para evitar el olvido, al mismo tiempo que pone énfasis en lo emocional, al subrayar la subjetividad de los que lucharon por el fin de la dictadura.¹³ Sin duda, el principal propósito del film es rescatar la memoria individual de estos fotógrafos para plasmar una memoria colectiva. Pero tras esta intención, el film busca comprender y establecer la evolución que ha experimentado la sociedad chilena desde los años ochenta hasta el siglo XXI. El documental evoca el pasado, pero siempre con una mirada desde el presente. El director examina cómo ha cambiado la sociedad a partir de unos recuerdos, de los fragmentos del pasado que se

¹² Barril, C.: *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la Dictadura Militar chilena*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013, p. 57.

¹³ 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.

conservan en una imagen fotográfica. Así, el enlace entre lo pretérito y lo presente se realiza a través del espacio urbano que vivió aquellos años convulsos.¹⁴ Los recuerdos siempre gravitan sobre un mismo lugar: la ciudad de Santiago de Chile, de ahí el título de la película.

Identificamos dos tipos de personajes en el relato. Por una parte, están los fotógrafos, constructores de memoria a partir de su trabajo. Y por otra parte, encontramos a los familiares de detenidos desaparecidos, que se insertan en la historia por aparecer en las instantáneas de los reporteros de la AFI y, por tanto, constituirse como objetos fotografiados. Dicho de otra manera, son sus retratos los que constituyen parte de la memoria del colectivo de fotógrafos. A su vez, este segundo tipo de personajes utiliza las propias fotografías de sus familiares para mantener viva su memoria. Vemos, pues, que aquí la imagen fotográfica juega un doble papel: como creadora de memoria y como documento de memoria. La relación entre ambos tipos de personajes se explica por el hecho de que se necesitaban mutuamente para poder llevar a cabo sus actos de denuncia. Los fotógrafos buscaban retratar a los manifestantes al mismo tiempo que estos pedían ser fotografiados para dejar constancia de sus protestas.

Aunque parta de una motivación personal, puesto que su padre es José Moreno, uno de los fotógrafos de la AFI, el director toma distancia respecto al relato de los personajes que aparecen en el documental. Únicamente se vincula a la historia a través de los recuerdos que evocan las fotografías o gracias a la figura de su padre, cuya única función es establecer un enlace entre el director y los fotógrafos. Es decir, el grueso del relato no parte de la memoria de Moreno, sino de aquellos a los que entrevista. Por lo que la construcción que realiza de la época y de la actividad de los fotógrafos está basada en experiencias ajenas. Pero a partir de ahí, “desarrolla un discurso colectivo que asume como propio”.¹⁵

Tras lo expuesto anteriormente podemos concluir que *La ciudad de los fotógrafos* es un documental de gran utilidad que nos ayuda a conocer una parte de la oposición al régimen que suele pasar desapercibida: los fotógrafos. El desconocimiento del papel que tuvo este colectivo en la denuncia de violaciones de Derechos Humanos viene dado por el hecho de que los reporteros gráficos suelen estar tras la producción de noticias y no en el foco de estas. Especialmente reveladora es la contribución a la conservación de la memoria que con su trabajo hicieron los integrantes de la AFI. Gracias a ellos, hoy podemos acercarnos visualmente a la represión de la dictadura de Pinochet y entender de primera mano en qué consistía la violencia del régimen militar.

La personalización de la historia reciente de Chile: ¡Viva Chile mierda!

Dirigida por Adrián Goycoolea en 2013 y estrenada en el FIDOCES 2014, la película *¡Viva Chile mierda!* explora la represión vivida en Chile durante la dictadura a través de las diferentes experiencias vividas por algunos familiares del realizador. De esta manera, vincula la historia de Chile tras el golpe de Estado con una historia personal, construyendo un relato mínimo, pero que es extensible a otros muchos casos. No obstante, lo particular de este reside en las contradicciones que esconde, evidenciando la complejidad del conflicto y su carácter humano. Nos hallamos ante un discurso que trata de poner rostros y nombres a la tragedia vivida entre 1973 y 1990.

¹⁴ 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.

¹⁵ Barril, C.: *op. cit.*, p. 54.

Son estos pequeños fragmentos los que componen el gran puzzle de la historia reciente de Chile.

¡Viva Chile mierda! cuenta la historia de Sergio Córdova y Gabriela Goycoolea, tíos del director, que junto a sus hijas fueron detenidos acusados de pertenecer al MIR. En sus días de encarcelamiento, uno de los guardias les ayudó a soportar mejor aquellas interminables jornadas. Los gestos que tuvo este hombre con la familia Córdova Goycoolea demostraban que también había humanidad dentro de aquellos centros de detención. Andrés ‘Papudo’ Valenzuela participó en el aparato represor del régimen militar como agente del denominado Comando Conjunto, y no sólo prestó ayuda a esta familia, sino a otras también. La experiencia que vivió como torturador le atormentó de tal manera que acabó confesando a los medios de comunicación. Concedió una entrevista exclusiva a la *Revista Cauce*, haciendo públicas por primera vez las violaciones de Derechos Humanos que se cometían en el régimen. Era la primera vez que se denunciaba la dictadura desde dentro.

A cuarenta años del golpe de Estado, este film demuestra que se siguen aportando relatos sobre un pasado del que todavía quedan cosas por decir. La perspectiva con la que se mira la historia reciente de Chile no ha cambiado mucho respecto a los últimos años. Es verdad que, en cierta medida, se tiene una visión más madura sobre aquellos acontecimientos. El relativismo que se expone en esta cinta así lo corrobora. Este documental ha sido realizado en un momento en que no se buscan culpables de lo que se hizo. En el horizonte no hay pretensiones de venganza, ni de revancha. Además, se considera que la justicia es tarea de otros organismos, no del cine. Este lo único que intenta es entender las razones de por qué se llega a esa situación, al mismo tiempo que humanizar los estereotipos que circulan sobre personajes demonizados o glorificados.

De esta manera, se relata una historia que ejemplifica la compleja situación que provoca el golpe de Estado en Chile. Se vincula así la historia del país con una historia familiar, que ejemplifica lo que pasó en muchos hogares durante la dictadura: detenciones sin pruebas, torturas y exilio. El film no sólo aporta relatos personales sobre la represión de la dictadura, sino que va más allá, rescatando la historia de ‘Papudo’, la cual convulsionó al país en la década de los ochenta. Pero, lejos de repetir lo que el agente de los servicios de seguridad había denunciado a la prensa, el documental se centra en los aspectos más íntimos de este personaje histórico, pues fue el primero que atestiguó las atrocidades que se cometían en el seno del régimen de Pinochet. De esta manera, se relativiza la historia de “buenos” y “malos” que suele estereotipar el cine con respecto a Chile.

Cuando decimos que el documental *¡Viva Chile mierda!* es una personalización de la historia reciente de Chile, nos referimos a que pone rostro a la denuncia contra la violación de los Derechos Humanos durante la dictadura, tema que ha estado fuertemente ligado a las lecturas posteriores que se han hecho de esta etapa. En este sentido, destacamos tres tipos de personas: los torturados, representados por los familiares del director; el denunciante de las violaciones, ‘Papudo’; y el difusor de la denuncia, en este caso, la periodista de la *Revista Cauce*, Mónica González. Esta primera denuncia supuso que se revelaran nuevas historias de violaciones que se pretendían mantener ocultas. Por primera vez, se personificaba el hecho de la denuncia, lo que lógicamente tendría consecuencias. De inmediato y temiendo por su vida, ‘Papudo’ salió al autoexilio rumbo a Francia, donde vive con escoltas. Desde entonces, no tiene sitio en Chile: la derecha lo considera un traidor y la izquierda, un asesino.

La entrevista concedida por ‘Papudo’ despertó a la memoria de su letargo. Gracias a estas declaraciones, las historias silenciadas por la dictadura de los detenidos

desaparecidos se instalaron con más fuerza en la sociedad chilena. Las mentiras del régimen quedaban, así, al descubierto. Recuperar el relato de este personaje es, sin duda, otro acto de reactivar la memoria. Asimismo, el film se basa en la memoria de los diferentes personajes que recuerdan distintos momentos: Gabriela Goycoolea, cuando fue detenida; o Mónica González cuando ‘Papudo’ acudió a la redacción de la revista para entregar su testimonio.

La principal función de la película es rescatar una historia que los medios de comunicación parecían haber olvidado, para vincularla con un relato personal, en el que se busca preservar la memoria. También pretende, pues, compartir una experiencia particular con el fin de liberar el trauma sufrido. Es una historia de recuerdos familiares a partir de la cual se puede construir el pasado de una nación. Las intervenciones de los personajes hacen referencia a sus vivencias en tanto que son testigos de los hechos pretéritos. Por tanto, al haber estado presente y participado de aquel tiempo los convierte en pruebas documentales del propio pasado. Al haber formado parte de la historia, se le confiere al testimonio un estatus de autoridad.¹⁶ Es aquí cuando el documental propone una reconstrucción del pasado de Chile, partiendo de historias particulares que se forman a partir de recuerdos.



Dibujo de ‘Papudo’ Valenzuela en el film

¡Viva Chile mierda! pertenece a un nuevo tipo de documental en el que se proponen recursos narrativos poco explorados en el género de no-ficción. Acerca de estos, la tecnología digital ha tenido un papel decisivo.¹⁷ Nos referimos a la utilización de imágenes de animación realizadas por ordenador que sustituyen a las tradicionales fotografías de archivo y que películas como *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) ya pusieron en práctica con anterioridad. La idea de sustituir instantáneas tan conocidas como la última de Allende con vida o la que comparten Pinochet y el Papa Juan Pablo II busca personalizar la realidad histórica. Las fotografías son símbolos de la memoria colectiva, por lo que al dibujarlas está haciendo propia la historia del país. Además, también se dibujan momentos familiares que ya no se conservan, pero que alguna vez fueron fotografiados. De esta manera, se materializa una memoria que parecía perdida.

¹⁶ 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.

¹⁷ Montero, J. y Paz, M^a A.: “El cine documental y su flexibilidad a lo largo de la historia”, *Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación* 96, 2013, pp. 99-101.

A partir de la historia de su familia, Goycoolea entiende que puede contar la historia de su país. De esta manera, da pie a realizar un claro ejercicio de autorreflexión sobre su propio pasado, ya que los hechos ocurridos en Chile durante la dictadura le marcaron profundamente. Nos hallamos, pues, ante una historia subjetiva y con una clara intención de presentar un relato particular. Sin embargo, en tanto que se vincula con un hecho histórico como la denuncia de ‘Papudo’ y es representativo de la represión que vivió la población chilena durante la dictadura, consideramos que constituye un relato de gran valor para la comprensión de la historia reciente de Chile. En definitiva, *¡Viva Chile mierda!* evidencia la tendencia actual del documental chileno, cada vez más propenso a las historias mínimas, pero sin perder de vista el contexto histórico que las enmarca. De esta manera, el cine posibilita al historiador entender los procesos políticos y sociales del pasado a través de fragmentos de historias personales.

Conclusión

El cine documental chileno nos ofrece la posibilidad de acercarnos al periodo 1973-1990 de múltiples maneras: bien sea a través de imágenes testimoniales que representen directamente aquellos acontecimientos o bien mediante discursos anclados en la memoria, con todo lo que ello conlleva. En este sentido, los filmes *La batalla de Chile* y *Acta General de Chile* corresponderían a la primera modalidad, constituyendo una suerte de cine histórico; mientras que las películas filmadas ya en democracia rescatan el pasado a través de relatos memorísticos: *Chile, la memoria obstinada*, *La ciudad de los fotógrafos* y *¡Viva Chile mierda!*

De la misma manera, encontramos, por una parte, que el cine testimonial trata de reflejar lo que sucedía en aquellos momentos decisivos para el país de una manera compleja, en la que se acumulan historias, opiniones, acontecimientos..., como así demuestran *La batalla de Chile* y *Acta General de Chile*. Mientras que, por otra parte, a partir de *Chile, la memoria obstinada* el cine documental chileno inaugura la senda de historias personales, que luego seguirán *La ciudad de los fotógrafos* o *¡Viva Chile mierda!*, con el objetivo de comprender la historia del país a partir de relatos mínimos, basados en la recuperación de la memoria. En definitiva, tras este estudio surge la necesidad de seguir indagando en las relaciones entre Cine e Historia para entender mejor el pasado reciente de Chile, pues mientras que los recuerdos que guardamos de aquella época se recomponen a partir del visionado de películas como *La batalla de Chile*, el cine tiene una indudable vocación de conservación de la memoria, preservando relatos personales que dan cuenta de la historia de todo un país.

Bibliografía

Arnal, A.: “El cine como fuente para la historia: *La batalla de Chile*”, *Boletín Americanista* 66, 2013, pp. 61-80.

Barril, C.: *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la Dictadura Militar chilena*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013.

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.

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.

Guzmán, P.: *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia, Fernando Torres, 1977.

Horvitz Vásquez, M^a E.: “Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura”, *Comunicación y Medios* 26, 2012, pp. 60-68.

Huguet, M.: “La memoria visual de la historia reciente” en Camarero, G. (ed.): *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal, 2002, pp. 8-22.

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.

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.

Montero, J. y Paz, M^a A.: “El cine documental y su flexibilidad a lo largo de la historia”, *Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación* 96, 2013, pp. 99-101.

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

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

Peris Blanes, 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.

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

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.

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.

GONZALO BARROSO PEÑA es Máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Actualmente hace el Doctorado por la misma Universidad, donde investiga sobre las posibilidades del cine documental como fuente para la reconstrucción del pasado reciente de Chile. Entre 2008 y 2009 se licenció en Historia y Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla. En la Universidad de Barcelona obtuvo el Certificado de Aptitud Pedagógica (2008). Ha desempeñado como Profesor en distintos centros de educación de Barcelona. En la actualidad, trabaja en Chile en la Universidad de Los Andes como docente de Historia de Occidente, así como Coordinador Académico en el Diplomado en Guión de Documental Histórico por la Universidad Finis Terrae (Santiago de Chile), donde también imparte la asignatura de Cine e Historia.

e-mail: gonzbarroso@gmail.com