

## **Cineastas al rescate de la memoria reciente chilena**

por Claudia Bossay\*

claudiabossay@gmail.com

En 1980 el historiador francés Pierre Sorlin describe que “Tres años después del golpe de estado en Chile hubo al menos tres largometrajes y varios cortos sobre el fracaso de la Unidad Popular y los acontecimientos de septiembre”, a esto añade que la historia del golpe “será conocida tanto por medios escritos como por medios audiovisuales” (Sorlin, 1980: 6-7).<sup>1</sup> Desde antes del golpe de septiembre de 1973, tanto el cine chileno e internacional ya estaban filmando el presente, con una destacable capacidad de reconocer el valor de registrar y elaborar sobre la propia temporalidad. Fue por esto que la violencia de la dictadura pudo ser filmada desde su comienzo, con imágenes tan icónicas como *La Moneda* siendo bombardeada. Desde entonces volver a estas imágenes y re-representar el pasado ha sido una tarea que jamás ha cesado. Este artículo reflexiona sobre la relación transición/cine y en cómo cuatro documentales de la década del 2000, a saber; *Estadio Nacional* (Carmen Luz Parot, 2001), *I love Pinochet* (Marcela Said, 2001), *Actores Secundarios* (Pachi Bustos y Jorge Leiva, 2004) y *La Ciudad de los Fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2000) pertenecientes al nuevo movimiento de documentalistas, han representado el pasado y salido al rescate de la memoria chilena reciente.

### **Contextualizando la Transición a la Democracia y el fin del Estado Agresor.**

La victoria del *No*, en el plebiscito Chileno de 1988, posibilitó las primeras elecciones democráticas en casi dos décadas. El nuevo gobierno aceptó gobernar

---

\* Claudia Bossay es candidata a doctora en Queen's University Belfast, en Irlanda, donde cursa su tercer año de doctorado, bajo la supervisión de Michael Chanan. Realizó su Licenciatura en Historia en la Universidad Diego Portales en Chile donde escribió su tesis sobre el estado de la industria cinematográfica chilena de la década de 1940 y el impacto urbano de ésta. Posteriormente, viaja a Irlanda para hacer un Magíster en Estudios Interdisciplinarios. Actualmente, investiga cómo la Unidad Popular, el golpe de estado y la dictadura militar chilena han sido representados en el cine chileno e internacional.

bajo la ya famosa consigna de la transición pactada a la democracia. Esta, aseguraba la inmovilidad de las estructuras de gobierno diseñadas por la dictadura y la supervisión de la democracia por agentes del régimen anterior. La democracia no se logró tras una victoria de los grupos democráticos *per sé*, sino más bien fue una retirada estratégicamente calculada por los grupos militares. Dentro de las reservas que tenía esta nueva democracia estaba la presencia casi omnipresente de los militares en el nuevo gobierno. El General (R) Pinochet, cabeza máxima de la dictadura, siguió siendo Comandante en Jefe de las fuerzas armadas hasta marzo de 1998, y además pasó a ser senador vitalicio por unos meses. Al mismo tiempo, senadores designados permanecieron en sus puestos y algunos militares mantuvieron altos cargos en casas educativas. Más relevante aun, se siguió utilizando la constitución heredada de la dictadura, asegurando así una supervisión del quehacer democrático chileno.

El autoritarismo militar era sustentado por ley a través del Consejo de Seguridad del Estado, institución que virtualmente se convertiría en un cuarto poder (De Ramón, 2001: 256). Su mayor logro fue la instauración de la Ley de Seguridad Interior del Estado, que hasta el 2000 cuando se abolió uno de los artículos que más coartaba la libertad de expresión, más de veinticinco periodistas y políticos que investigaron crímenes relacionados con los Derechos Humanos fueron detenidos. Estas estrategias de control, además de la evidente delicadeza de la coyuntura histórica, generaron un resquemor a que la democracia colapsara nuevamente. Por lo tanto, actores políticos y sociales, incluidos directores de cine, trabajaron durante los primeros años de la transición cuidando la frágil estabilidad y velando no sobrepasar frontalmente los límites impuestos por la transición pactada.

En términos cinematográficos, el retorno a la democracia permitió una apertura en la libertad de expresión. Cintas como *Imagen Latente* (Pablo Parellman, 1998) y *Palomita Blanca* (Raúl Ruiz, 1973) pudieron finalmente ser estrenadas. Sin embargo otras cintas como la trilogía de *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1977-1980), tuvieron que esperar hasta el fin de la década para ser exhibidas, aunque no comercialmente ya que no hubo distribuidores dispuestos (Klubock, 2003: 272-281). La transición también permitió que en 1994, se creara Plataforma Audiovisual, una organización que reunió varios sindicatos de trabajadores audiovisuales para

generar y apoyar el fomento a estas artes. Plataforma trabajó en la creación del Acta de Promoción Audiovisual y luchó por su aprobación hasta el 2004. También logró incluir al sector audiovisual en el tratado económico firmado con la Unión Europea a fines de 1990, y más importante, logró eliminar la Ley de Censura que operaba desde la dictadura (Villarroel, 2005: 28). Quizás apoyado por estos cambios, entre 1990 y 1999 se produjeron 34 largometrajes y alrededor de 52 documentales ([www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)).



Esto no deja de ser sorprendente ya que la dictadura, casi como política de estado, atacó sistemáticamente al cine hasta su virtual desaparición. En términos de exhibición, de las alrededor de cuatrocientas pantallas que tenía el país en 1973 no más de setenta logran subsistir hacia 1989.

Económicamente el régimen militar no dio ningún financiamiento a la producción o distribución cinematográfica, y aun más, derogó dos artículos que incentivaban la ley de presupuesto del cine. En el plano académico, a los pocos años del golpe de Estado se había cerrado casi la totalidad de las escuelas de cine. Más importante, Mónica Villarroel sugiere que “la censura y la *autocensura* fueron los grandes protagonistas del escenario cinematográfico” (2005: 27-28). Y a pesar que durante la década de 1980 se produjeron 17 largometrajes nacionales, entre 1974 y 1989 sólo cinco cintas chilenas se estrenaron en el país (Subercaseaux, 2006: 200). Más positiva es la cifra de 51 documentales producidos durante la década, gracias a la eficiente utilización del video, aunque muchos de estos no fueron exhibidos comercialmente.<sup>2</sup>

En el caso de los estudios de cine, el fin de la transición a la democracia y por lo tanto la absoluta libertad de expresión ha sido pragmáticamente definida por la cineasta Tatiana Gaviola, con la “transformación de un Estado agresor a uno participativo” (Cavallo, et al, 2007: 23). Por su parte Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez fijan la fecha con el estreno de la comedia *El Chacotero Sentimental* (Cristián Galaz, 1999) ya que implica un nuevo fenómeno en el cine chileno. Por una parte recaudó casi un millón de espectadores, introduciendo así, un

cambio objetivo en la lógica política, estética y comercial del cine, y por otra parte, la cinta también implica un cambio temático con relación al cine de transición (2007: 20.24). Sin embargo ambas definiciones se refieren a un mismo período.

Para el estreno del *Chacotero Sentimental* y principios de la década del 2000, se pueden ver cambios significativos en torno a la participación del Estado en el cine. Ejemplos son que desde el primer tercio de la década de los 90 se comienza a revertir la escuálida condición de la exhibición con la reaparición de las multi-salas. Hacia mediados de los 90 ya se puede apreciar la re-activación del circuito cinematográfico al alcanzar 5 millones de boletos vendidos (Subercaseaux, 2006: 200). El 2004 se aprueba el Acta de Promoción Audiovisual, promocionada por Plataforma Audiovisual, el 2005 se crea el Fondo Audiovisual bajo el alero del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Cultura y las Artes y finalmente el 2006 se crea la Cineteca Nacional. Procesos que demuestran la transformación del Estado desde uno que censuraba y coartaba libertades, no apoyaba al cine en términos económicos y frustraba su desarrollo a uno participativo y el pro de la industria nacional.

Así mismo, en términos políticos, tras la detención de Pinochet en Londres en 1998 y el comienzo del proceso judicial seguido en su contra después de la acusación de malversación de fondos públicos ocurrida en el 2004, comienza a perder poder político. Junto con esto, en el 2000 Ricardo Lagos, primer presidente socialista desde Salvador Allende asume la presidencia y es sucedido por la también socialista Michelle Bachelet. Ambos implementan nuevas estrategias en torno a la memoria colectiva y la cultura adquiere un mayor protagonismo logrando fortalecer la democracia y así perder el temor al retorno de la dictadura. La suma de cambios políticos y culturales generan una explosión en la producción cinematográfica, que no solamente pasa a producir alrededor de 160 largometrajes y 243 documentales entre el 2000 y el 2009, sino que las temáticas de las cintas se diversifican.<sup>3</sup> Alrededor del 15% de este total reflexiona directamente en torno al pasado traumático.<sup>4</sup>

### **Memoria y olvido en la transición**

La literatura internacional que se refiere a la transición no hace énfasis en cuán bien Chile recuperaba la democracia, sino más bien da prioridad a la dicotomía entre memoria y olvido como una parte esencial de la política del período. Thomas Klubock resume el contexto político de la post-dictadura como uno determinado por el consenso entre los militares y partidos de la derecha con la Concertación “sobre la necesidad de subordinar las exigencias de verdad y justicia al imperativo de consolidar un nuevo orden institucional y mantener el modelo económico de libre mercado” (2003: 274). Waleska Pino-Ojeda, afirma que Chile ha luchado arduamente por enfrentar el olvido y la omisión judicial a la que había sido relegada la verdad, con el fin de evitar enfrentamientos: “En los últimos 10 años, el cine chileno se ha mantenido conspicuamente distanciado de los sujetos y las situaciones que abordan directamente los traumas de la dictadura y las experiencias relacionadas al exilio y el retorno” (2009: 134). Sumado a esto, basándose en la teorización de Janet Walker, Antonio Traverso, nos recuerda que el cine chileno es equiparable con el del Holocausto y pertenece al género de cine de trauma, en el cual hay constantes estragos en la batalla por la memoria (2010: 179). Así mismo, Andrea Pagani nos recuerda que Sigmund Freud definió el duelo como una progresión de tres etapas: recordar, repetir y elaborar. Si estas etapas no se llevan a cabo, inevitablemente, la persona o el país, caerá en una melancolía y no será capaz de reconocer y aceptar la pérdida (2004:9).

En este sentido los esfuerzos para dar algún tipo de cierre legal y político al proceso como la Comisión Rettig y la Comisión Valech, han sido pasos importantes pero no conclusivos en función de salir de la melancolía Freudiana en la que se encuentra Chile. La creación de museos de la memoria en conjunto con otras representaciones simbólicas, como el cine, han significado que la memoria social ha surgido lentamente del olvido legal. Quizás por esto, durante la primera etapa de la transición se puede ver un énfasis en la elaboración en torno a la memoria y la ausencia de esta, con las cintas *Amnesia* (Gonzalo Justiniano, 1994) *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997).

Para Klubock la gran diferencia entre *La batalla de Chile* y *La memoria obstinada*, se da debido a la exitosa despolitización de la vida cotidiana que impuso la dictadura mediante forzar la vida pública hacia el interior de los hogares, haciendo

que el duelo nacional fuese en vez, uno privado. Sistema que fue apoyado por el neoliberalismo logrando crear una “amnesia de libre mercado” (Klubock, 2003) la cual amenaza en llevar al régimen militar mismo a este lugar de olvido. Paralelamente Pino-Ojeda sugiere que a medida que los “canales de comunicación”



se han roto por el silencio institucional “el pasado sigue siendo una fuente de controversia y conflicto” (2009: 135). Incluso más, sostienen que en Chile existe una “especie de aburrimiento con el pasado” que se caracteriza por la falta de información y la fragmentación de la memoria. Esto ocurre debido a la privatización del pasado y el trauma, sin embargo una vez consolidado el estado participativo, llega el incremento de cantidad y variedad de las cintas y así más cine de trauma llega a espacios públicos, como salas de cine o de clases. Algunas de estas cintas se han convertido en clásicos a pesar de su corta edad, como *Machuca* (Andrés Wood, 2004). No obstante, la verdadera revelación de la década del 2000 nace con los documentalistas.

**Cuatro documentales chilenos como guardianes de la memoria popular.**

Para el 2001, año del estreno de *Estadio Nacional* (Carmen Luz Parot), *El Mercurio* sugiere que “Hasta ahora el documental había mantenido un perfil más bajo que en los países desarrollados. Este año, sin embargo, ha habido avances concretos para acercar el documental al público masivo.” El documentalista Cristián Leighton agrega que el boom que se está viviendo “Es una nueva generación de películas y realizadores. Lo que demuestra que el género está vivo” (21 Julio 2001). Tras un festival de documentales el 2002 el mismo periódico sostiene “los documentales son lo más interesante y fuerte de la producción audiovisual chilena.” Agrega “Este año, los documentales han hecho política como nunca antes, le han dado una vuelta de tuerca al clásico documental político. El resultado es fascinante, ambiguo y no deja indiferente” (12 Diciembre 2002). Con *Actores Secundarios* (2004) del colectivo Viridiana Audiovisual, el fenómeno se consagra cuando éste es designado “El filme que consolidó a los nuevos documentalistas” (*El Mercurio*, 22 Agosto 2005).

Estas cintas, junto con *I love Pinochet* (Marcela Said, 2001) y *La Ciudad de los Fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2000) no sólo forjaron una nueva generación de documentalistas sino que también tienen un moderno aire a tercer cine. Este término fue utilizado por primera vez por los argentinos Solanas y Getino en su manifiesto “*Hacia un tercer cine*” (1988: 29-62). Ellos definen el tercer cine como aquel que apoya el movimiento de liberación de los oprimidos incluyendo los neocolonialismos del tercer mundo y en las sociedades de consumo del mundo desarrollado (Chanan 1997:2). Proponen utilizar el cine como herramienta de descolonización. Para esto, cuestiona el papel de los centros hegemónicos productores de cultura y promociona nuevos métodos de producción, distribución y exhibición. El tercer cine, afirma el manifiesto, es aquel que el sistema no puede asimilar o que explícitamente intenta destruir el sistema invitando a la participación en las causas.

El término se expande más allá de América Latina con los trabajos del etíope Teshome Gabriel. Desde entonces el tercer cine ya no es entendido solamente como aquel que se hace en el tercer mundo sino como “la ideología que expone y defiende” Oponiéndose al imperialismo y la opresión de clases en todas sus posibles manifestaciones (1982:2). Según Jim Pines y Paul Willemen hoy se pueden

reconocer al menos dos tipos de tercer cine. El primero es aquel que apoya las luchas utilizando las cámaras como armas<sup>5</sup>, producido donde aun hay batallas de liberaciones e independencias (1990: 5). El segundo tipo, es sobre lugares donde las batallas físicas ya cesaron, o como sugiere Gabriel, se movilizaron a frentes culturales. En este sentido, aunque el término tercer cine no sea ampliamente usado en la cinematografía chilena, esta segunda categoría parece definir este grupo de documentales chilenos producidos desde el 2000 hasta el 2009. Un cine aún político y muchas veces militante, pero ya no revolucionario. Que no necesariamente sigue el patrón de colectivos para su producción y puede ser dirigido por jóvenes *auteurs*, y que posee ciertas ambiciones reaccionarias y comerciales. En este sentido el tercer cine chileno lucha por sacar del olvido impuesto por la dictadura y la transición a un pasado que ha sido silenciado e impugnado como inútil al elaborar sobre los traumas. Así, estos documentales se han convertido en los guardianes de la memoria popular (Gabriel, 1990: 30-53).

*Estadio Nacional* cuenta la historia de los tres meses en que el centro deportivo fue utilizado como campo de detención, tortura y homicidio tras septiembre 1973. Época en donde más de doce mil personas experimentaron los horrores de la dictadura. El documental utiliza una técnica de montaje donde los saltos temporales son unidos por material de archivo; de presente a pasado mediante unir dos tomas del mismo lugar, una que revela su categoría de registro por ser en blanco y negro con una moderna a color. Esta técnica, utilizada múltiples veces, adquiere un valor de reconstrucción cuando está acompañada de las voces en off de los múltiples entrevistados, en su mayoría ex prisioneros.

Durante las elecciones presidenciales del año 2000, el documental visita el Estadio Nacional, el mayor centro de votaciones del país. Supervisando la elección, acto democrático por antonomasia, están los militares como lo estuvieron desde la dictadura. Sobre estas imágenes una ex detenida recuerda su detención en el estadio y afirma categórica “este es un país lleno de contradicción, con una amnesia bastante fuerte en algunos sectores.” Esta forma de presentar el testimonio in situ y llevar a los entrevistados a revivir y re-contextualizar el trauma, hasta quedarse sin palabras, hasta que la realidad silenciada se convierta en una expresión de dolor que no necesita una narración, es una técnica frecuentemente utilizada por el cine



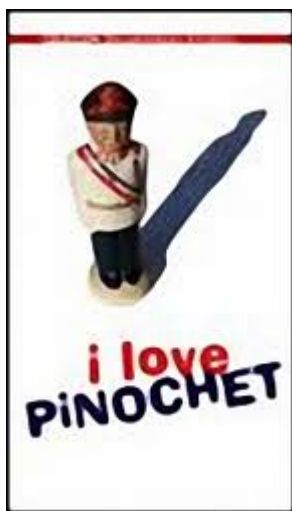
de trauma (Traverso, 2010: 187). Al ver yuxtapuestos a la dicotomía de la democracia y supervisión militar con la voz que recuerda que en donde se ejerce democracia se violó la libertad, juntos como unidad cinematográfica, notamos que en el fondo eso es lo que ha pasado con la historia chilena. Una compleja contradicción que está impregnada de desconocimiento del pasado.

Uno de los elementos que más evidentemente presenta una nueva y contradictoria unidad de tiempo entre el pasado y el presente es el tratamiento de la música en el documental. Festejada por la prensa, la excelente banda sonora cuenta con la colaboración de populares bandas de comienzos de la década del 2000. Al superponer la reflexión sobre el pasado con música contemporánea, la narración del trauma se siente más cercana y así se re-contextualiza. Junto con esto, el documental fusiona una exhaustiva búsqueda de material de archivo, con fotografías nacionales e internacionales como las de David Brunett y videos de prensa, los cuales son utilizados para mostrar cómo los militares le mentían al país durante la dictadura. Así mismo utiliza sutiles reconstrucciones como el punto negro a donde debían ir los prisioneros para ser llevados al lugar de interrogatorios y torturas o el encapuchado que en silencio apuntaba a los detenidos, quienes inevitablemente sería torturados. Añade a esto impactantes testimonios de actores claves para generar una reconstrucción del pasado silenciado, ese en donde si hubo torturas y violaciones a los derechos humanos en un lugar icónico de la capital y mediante modernizar el trauma, ayuda a resguardar esta memoria.

*I love Pinochet* es un documental que recupera una memoria negada. No negada por la transición sino por ser más brutal y a ratos violenta. El documental se basa en el recuerdo que tienen los pinochetistas más acérrimos sobre la Unidad Popular y la dictadura. Filmado tras la detención de Pinochet en Londres en 1998, *I love Pinochet* recupera en parte el complejo panorama vivido en Chile cuando muchos de los simpatizantes la dictadura salieron nuevamente a la calle a demandar el retorno del General en retiro. En este contexto Said hace una radiografía a los pinochetistas y de este modo evalúa como la derecha chilena entiende el pasado. Demostrando así que parte de la complejidad de la transición radica en que lejos de ser una figura odiada, Pinochet era y sigue siendo una figura idolatrada y defendida y que el pasado tiene una fuerte ancla no sólo en los chilenos

militantes de izquierda. En suma, el documental indaga en qué permitió que Pinochet estuviera en poder 17 años.

Esto se logra a través de entrevistas con los hombres y mujeres de diferentes clases sociales. Los testimonios, tan contradictorios con los del clásico documental político chileno, no dejan a nadie indiferente. “Estamos hechos para estar dirigidos por alguien fuerte, porque somos un país mediocre, entonces debemos ser mandados por una mano dura.” Dice una de las mujeres entrevistadas. A pesar de que ningún texto constitucional lo afirme, el alcalde Labbé suma que lo único permanente en un estado es la fuerza armada y la iglesia, demostrando una fuerte valoración al autoritarismo político. Al mismo tiempo, otro de los entrevistados sostiene que como cristiano las violaciones a los derechos humanos “te molestan un poco” pero, no por esto hay que desmerecer el trabajo en términos de economía ya que “Chile ahora es grande y es gracias a eso.” Estos comentarios reflejan la valoración a los sistemas sociopolíticos como el autoritarismo y los sistemas neoliberales dejados por la dictadura.



Aun más, se puede apreciar cierto nivel de violencia en las declaraciones de varios de los entrevistados. Por ejemplo, en la once de seguidoras de Pinochet hay una conversación que dice “Los chilenos son una tropa de mal agradecidos, imbéciles y estúpidos.” Otra mujer pregunta, “¿Somos?” Y la primera responde “Yo no soy así porque soy pinochetista.” A esto, otra de las mujeres añade “Ellos no son chilenos, no tienen patria, los comunistas no tienen patria no les importa el país.” Así mismo, casi al final del documental otro grupo de mujeres reflexiona en torno a qué esperan para el Chile del futuro. Una agrega inmediatamente “otro Pinochet para salir de la basura en que estamos ahora.” Otra de las entrevistadas responde “No, nunca habrá otro hombre como él.” A lo que otra agrega que hay que esperar que nunca más se necesite a las fuerzas armadas para salvar al país. Agrega categórica “No queremos otra guerra civil.” Ambos casos demuestran, que al reflexionar sobre el futuro y la identidad nacional, el autoritarismo y la mantención del status quo son elementales y al defenderlos, casi inevitablemente aparece una

violencia. Así mismo al intentar definir el país y el futuro las contradicciones son evidentes. Primero, un país que no pareciera incluir diferencias de opinión: No soy chilena porque no soy como “ellos,” este otro demonizado, para luego pasar a que ellos no son chilenos porque son comunistas y yo si lo soy porque soy pinochetista. O que en el futuro queremos otro dictador para sacarnos de la *basura* democrática del presente para reaccionar inmediatamente y decir, que quieren esto sin otra guerra civil. Describiendo el pasado traumático como una guerra civil.

De esta manera, sin ninguna imagen de archivo para hablar del pasado, con B-rolls (tomas de apoyo) que filman la ciudad en movimiento desde un auto, con escasos contrapuntos de opiniones, y algunas voces en off de la directora que funcionan como títulos de secciones temáticas, y sonidos de cambio de radios para cambiar de ideas, este documental muestra a la extrema derecha pinochetista. Con cierta ingenuidad de los entrevistados, a veces arrebatados por odio o por lágrimas se muestra la versión que Pinochet salvó Chile del comunismo y que la democracia contemporánea está arruinando su obra. Así *I love Pinochet* es un documental que busca reflejar y representar a la derecha chilena, y por la agresividad de las respuestas y los comentarios en off de la directora, se convierte en una crítica a la derecha, pero no desde la izquierda militante, sino desde la amnesia histórica. Es el único documental en la historia de Chile que da voz a quienes, en una amplia generalización, validan los delitos en lugar de ser las víctimas. El contenido de este documental nos demuestra una memoria que ha sido aun más silenciada que las violaciones a los Derechos Humanos y detenidos desaparecidos, y es que una gran parte del país apoyaba y aun apoya la dictadura.

En 2004 el colectivo Viridiana Audiovisual presenta *Actores secundarios*. Un documental que da voz a una pléyade de miembros del movimiento de estudiantes secundarios que a pesar de jugar un rol de importancia en la organización de marchas y movimientos contra dictadura, son rara vez tratados por la historia más convencional chilena. Este comienza en plena democracia, con la expulsión de siete jóvenes por recrear una toma de 1975 para una tarea escolar. Uno de los voceros de los jóvenes dice “La historia vuelve.” Agrega “Que una réplica de toma, un simulacro, genere tal alboroto, demuestra que la democracia misma es un simulacro.” De aquí en adelante la historia es explicada por múltiples grupos de 2 a

5 personas, presentados por textos estilo noticiero que nos informan de sus nombres, profesiones, ex militancias y años en donde sucede la acción. Entre ellos recuerdan el pasado y reflexionan entorno a él.

El documental demuestra cómo comenzaron las organizaciones, elabora sobre cómo era tener alrededor de 13 años y luchar por la democracia del país, pero también cómo ser un adolescente altamente politizado generaba miedos en el mundo de los adultos. Pero sobre todo, demuestra el extremo poder que adquirieron al salir a la calle y enfrentar la dictadura. Gonzalo Durán, dirigente socialista y concejal el 2004 recuerda el sentimiento de reconocer cuando se juntaban, que las marchas y las tomas “ayudaban a desestabilizar el régimen y hacer caer la dictadura.” Cuando estos jóvenes se tomaban las calles, espacio público que había sido en el pasado lugar de hacer política militante, pero que en esa época estaba relegado e inutilizado, efectivamente desestabilizaban el régimen. Y es que sobre todo este documental recuerda como estos jóvenes no querían ser mal educados. Querían más de su educación y opinaban que era su derecho tener una educación de nivel, estimulante y libre y con derecho a tener centros de alumnos democráticamente electos.

En términos políticos el documental da luces de la gestación de una nueva forma de política, en la cual independientemente de haber representación de todos los partidos de izquierda, desde Democracia Cristiana hasta extrema izquierda, con Miristas, Frentistas y Comunistas, quienes promovían desde libertad por la vía armada hasta la no violencia, la organización de los jóvenes era destacable. Así se generó una política progresista y proactiva que movilizó miles de estudiantes secundarios en cada marcha y toma, y logró resultados reales. Un grupo de ex dirigentes del comité Pro Feses reflexiona que sus historias, acciones y diálogos “parecen ahora descuadrados con la realidad, pero la realidad era descuadrada.” Recuerdan como siendo quinceañeros sentían que su responsabilidad era “resolver la historia”. Frase que como el documental demuestra, no era inocente ya que con una gran responsabilidad política, estos jóvenes tomaron su futuro y el de Chile en sus propias manos.

El documental añade que muchos de ellos se sintieron perdedores cuando llegó la democracia, porque lo prometido no sucedió, y el esfuerzo que habían

dedicado a destruir el régimen, no implicó el retorno al socialismo. Perdieron también porque varios decidieron no seguir con su educación y continuar con la militancia. De estos, algunos murieron porque los frentes los enviaron a hacer trabajos de adultos, y otros pasaron a ser delincuentes ante los ojos del nuevo gobierno, incluso peor que antes. Perdieron porque quienes murieron por esta causa ya no son recordados y porque cuando volvió la democracia los partidos los mandaron a las bases pese a sus ya prominentes carreras políticas. En palabras de un entrevistado “Nuestra generación sigue siendo secundarios ya que ninguno de nosotros accedió a grandes cargos políticos o grandes esferas de la tecnocracia.” Fueron derrotados porque como dice otro de ellos mientras pinta un muro “Soy lo que soy, porque la sociedad no me permite más, y eso es porque yo no logré cambiar la sociedad.” Así *Actores secundarios* recuerda que la Unidad Popular y el socialismo estaban idealizados por una generación de jóvenes, a tal nivel, que tuvieron el coraje de enfrentar una violenta dictadura y cuando llegó la democracia, esta no fue suficiente.

Mediante entrevistas a los fotógrafos que documentaron la dictadura y revisitando sus fotografías y recuerdos *La ciudad de los fotógrafos* nos recuerda la unión inseparable de lo visual con la dictadura en varios niveles. En una primera instancia las fotos, aunque también los archivos de video, documentaron la dictadura y la Unidad Popular. La fotografía estuvo unida a este período porque ayudando a desestabilizar la dictadura, en palabras del padre del director “Nos fuimos dando cuenta el valor que tenía la fotografía como documento. Por alguna razón nos perseguían tanto.” Por otra parte, la fotografía servía como un escudo que protegía a los manifestantes quienes se resguardaban en el registro visual y a los fotógrafos, que se envalentonaban al mirar al mundo a través de un lente. Asimismo, lo visual está unido a la lucha por los derechos humanos. Los deudos de los detenidos desaparecidos se cuelgan las fotos de estos en sus pechos para así evitar que pasen a ser un número, una estadística y sigan siendo personas con una cara, con una historia. Así podemos ver que los documentales en general, y la fotografía en particular fueron defensores de los manifestantes, de los deudos, de los caídos y de la memoria.

La mayoría de los entrevistados pertenece a la Asociación de Fotógrafos Independientes, AFI, creada para poder defenderse física y legalmente al momento de salir a la calle, y de ser detenidos o golpeados. En la mayoría de los documentales, se puede apreciar en las imágenes de archivo cierta distancia entre la cámara y la acción, distancia que da seguridad y anonimato, pero que también permite captar más en el cuadro. En este documental se puede ver una cercanía, simbólica y física con la acción. Es por esto que el clímax del documental narra cuando el joven fotógrafo Rodrigo Rojas De Negri muere quemado vivo a manos de los militares. Pero también están las anécdotas de cómo los fotógrafos internacionales o de grandes agencias les regalaban rollos a los de la AFI, porque ellos mismos no se atrevían a entrar en medio de las protestas. Y es así como algunas de las fotos comienzan a ser compradas en el extranjero.

El documental recuerda que el poder del movimiento de fotógrafos fue tan grande que por alrededor de dos meses el gobierno militar prohibió la publicación de fotografías al extremo que las revistas y diarios no podía utilizarlas. Al mostrar las revistas de la época éste hace de los archivos sin fotografías una imagen de la represión. El documental, tal como *Estadio Nacional*, muestra cómo la dictadura utilizaba los medios audiovisuales para engañar al público. Uno de los entrevistados, cuenta cómo gracias a sus fotografías se descubrió que un policía acuchillado fue víctima de un miembro de la CNI y la guerra sucia y no de manifestantes. Con una estructura similar a la de *Actores Secundarios*, *La ciudad de los fotógrafos* nos presenta un movimiento que luchó contra la dictadura no necesariamente desde la política partidaria sino desde la acción y el registro. Pero reflejando la edad de los participantes, la reflexión de la violencia del período está mucho más presente que en el documental de Bustos y Leiva. *La ciudad de los fotógrafos* refleja una mayor seguridad en el futuro democrático. Hay una certeza de que la transición llegará, pero esta va acompañada de una preocupación de cómo la violencia vivida en dictadura cambió a todos quienes la registraron y la vivieron.

Con la utilización de un sinnúmero de fotos de archivo, acompañadas de videos y la utilización de archivos de audio sobre las marchas, este documental como todos los demás, se sitúa en un recuerdo del pasado desde Santiago. Ciertamente, es el que más menciona otros lugares de Chile, sin embargo es

finalmente otro film urbano. Como dice Chanan, basándose en Henri Lefebvre y su teoría de la representación del espacio, estas cintas desafían la acusación de Lefebvre que la representación simbólica del espacio altera la experiencia real e



histórica de la cotidianidad. Al ser tercer cine urbano, estas cintas representan la dictadura desde el espacio (1998: 3). La ciudad es filmada desde la reapropiación de las calles por los opositores a la dictadura. La violencia ya no estaba encerrada dentro de espacios icónicos como el

Estadio Nacional, sino que es impuesta sobre los manifestantes. Como en *I Love Pinochet*, aquí también la representación de la ciudad es utilizada como continuidad narrativa para la historia y para el documental.

### **A modo de conclusión**

Estos documentales representan al tercer cine, no desde las guerrillas, pero aun así muestran las militancias del pasado, basadas en partidos políticos, creencias y movimientos que se oponían a la dictadura. No buscan sumar gente a esas causas del pasado, sino que buscan recordar a quienes lucharon por la democracia así como quienes hubiesen deseado mantener la dictadura. De esta manera estos documentales luchan en el ámbito cultural la amnesia de mercado la cual privatizó el duelo y el trauma y rompió los canales de comunicación que permitirían recordar y elaborar sobre el pasado. Buscan dejar constancia de los horrores del pasado para recordar lo que se olvidó y a quienes se perdió con el silencio mantenido por la transición. Y al llevar estas historias a las salas de cine, y así hacerlas públicas rescatan estas memorias, resguardadas por años sólo por los

afectados. Sitúan la memoria en un vitrina y así posibilitan elaborar sobre distintas versiones del trauma, haciéndose cargo de la melancolía freudiana nacional.

Estos documentales representan tanto el pasado como sus propios presentes. En relación a este último, éstos también se muestran como formas de tercer cine al demostrar la gigantesca insatisfacción con el presente. Desde las contradicciones de *I love Pinochet*, donde un grupo de entrevistados narra el mito del Chile progresista y esplendoroso, la copia feliz del Edén como dice Alfredo Jocelyn Holt, mientras otros describen el presente como una *basura*. Hasta la frustración que le generó a los miembros del movimiento estudiantil no poder cambiar la sociedad y así hacerse cargo de sus futuros, como lo demuestra *Actores Secundarios*. Desde la amnesia que no ha permitido al país hacerse cargo de los deudos, los desaparecidos y los traumas de los sobrevivientes a las violaciones a los derechos humanos. Y si bien con estos últimos es donde más se ha trabajado en Chile en términos políticos, y es quizás el área del pasado traumático donde más se ha repetido y recordado, con *Estadio Nacional* se fortalece el movimiento cultural que elabora sobre el pasado y el trauma. En esta misma línea *La ciudad de los fotógrafos* también atestigua contra el olvido y la falta de repetición. Recalca que si no fuera en parte por los trabajadores audio-visuales, ese sistemático aburrimiento con el pasado podría haber triunfado. Pero, en este sentido este documental también revela el costo emocional que sufrieron las personas que lucharon por dar fin a la dictadura.

En estos documentales se demuestra la añoranza del pasado socialista por un grupo de chilenos, en donde se cree que este hubiese generado un presente mejor y al mismo tiempo también muestra como el autoritarismo militar sigue siendo idealizado. Nos recuerdan el importante rol de los actores de izquierda, y de derecha, representados estos últimos con la memoria oficialista de *I love Pinochet*, la cual es tan parte de los recuerdos de la dictadura y la tracción como los documentales que sacan del olvido a los movimientos de izquierda. Aun así todos estos documentales hacen hincapié en que los silencios impuestos deben ser conversados y sociabilizados porque si no perdemos la compleja contradicción que implica la construcción de la democracia tras la dictadura. Al mismo tiempo estos son documentales de historias privadas y mínimas, en oposición a los documentales



de histórica que hacen una cronología de los acontecimientos y muestran una macro-historia. Por lo tanto muestran memorias individuales que al ser sociabilizadas y exhibidas en pantallas se convierten en piezas claves de la memoria e historia nacional. Con ellos lo privado, el duelo y la memoria, se hace pública nuevamente.

Por su parte, el pasado es representado como un período contradictorio en donde la comunicación en torno a éste fue reprimida por tanto tiempo, hoy la historia sigue siendo una fuente de conflicto y controversia. Para quienes desconocen el pasado del país, pero también para quienes fueron actores claves antes y hoy no son reconocidos, o viven con un trauma debido a este. Estos documentales reflexionan sobre el pasado con los pies bien puestos en el presente. Las nostalgias, buenos recuerdos y añoranzas de camaraderías pasadas, de solidaridad activista y la responsabilidad política que idealizan el pasado están siempre en contraste con los horrores que el pasado implicó. *Actores secundarios*, *Estadio Nacional* y *La ciudad de los fotógrafos*, luchan también con el mito de la gran administración militar, al señalar tangencialmente como los militares les mintieron a los chilenos constantemente durante la dictadura.

Por último, estos documentales también corroboran la unión inseparable de este período histórico con lo visual, y como esta forma de comunicación ha sido utilizada para luchar contra las injusticias provocadas por la dictadura, denunciar las violaciones a los derechos humanos y atestiguar contra el cansancio nacional con la historia y el silencio institucional forzado por la transición. Y a pesar de la insatisfacción con el presente y la idealización de pasados y la falta de elaboración y reflexión en torno a estos tiempos históricos, producto de la dicotomía memoria olvido, vemos como el movimiento de documentalistas de la década del 2000 aportó a reducir el olvido y sociabilizar la memoria. Y con la consolidación del Estado participativo y la diversificación y masificación de la producción, puede esperarse que una mayor cantidad de elaboración visual siga surgiendo en los siguientes años y así los cineastas sigan cumpliendo su importante rol de rescatar la memoria reciente chilena.

Todas las imágenes pertenecen a *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) y *I love Pinochet* (Marcela Said, 2001).

## Bibliografía

- Cavallo, Ascanio, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez (2007) *Huérfanos y perdidos Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*, Santiago: Editorial Uqbar.
- Chanan, Michael (2007) "The Changing Geography of Third Cinema", *Screen Special Latin American Issue*, Volumen 38 número 4.
- \_\_\_\_\_ (1998) "Latin American Cinema in the 90s. Representational Space in Recent Latin American Cinema", *EIAL, Visual Culture in Latin America*, Vol. 9, No. 1.
- De Ramón, Armando (2001) *Historia de Chile. De la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*, Buenos Aires: Biblos.
- Gabriel, Teshome H (1982) *Third Cinema in the Third World: The Aesthetic of Liberation*, Michigan: UMI Research Press.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics" Pines, Jim, y Paul Willemen *Questions of Third Cinema*, Londres: British Film Institute.
- Getino, Octavio y Fernando Solanas (1988) "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo." *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. 1 Centro y Sudamérica. México: Colección Cultura Universitaria, 29-62.
- Klubock, Thomas Miller (2003) "History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzman's *Obstinate Memory* and *The Battle of Chile*." *Radical History Review* 85: 272-281.
- Pagai, Andrea (2004) "Memoria y duelo en la narración chilena actual: Ensayo, periodismo político, novela y cine." Roland Spiller et al. *Memoria, duelo, y narración, Chile después de Pinochet. Literatura, cine y sociedad*. Frankfurt: Vervuert Valg.
- Pines, Jim, y Paul Willemen (1990) *Questions of Third Cinema*, Londres: British Film Institute.
- Pino-Ojeda, Walescka (2009) "Latent Image: Chilean Cinema and the Abject" *Latin American Perspectives* 36 (5): 133 -146.
- Sorlin, Pierre (1980) *The film in history: restaging the past*, Oxford: Blackwell.
- Subercaseaux, Bernardo (2006) "Cultura y Democracia" Eduardo Carrasco and Barbara Negrón (Ed.) *La cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005*, Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Traverso, Antonio (2010) "Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean post-dictatorship documentary." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24 (1): 179.

Villarroel, Mónica M (2005) *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones del inglés son propias.

<sup>2</sup> Estas cifras no mencionan el cine chileno producido en exilio. Más de 155 filmes fueron producidos entre 1974 y 1984 (clímax de la campaña de solidaridad) en más de 16 países Canadá (Pick, 1987: 66-70).

<sup>3</sup> *Ángel Negro* (Jorge Olguín, 2000) es la primera película de terror y *Sangre Eterna* (Olguín, 2002) la primera de vampiros. Las primeras animaciones en más de ochenta años con *Ogu y Mampato en Rapanui* (Alejandro Rojas, 2002), *Cesante* (Ricardo Amunategui, 2003) y *Papelucho y el Marciano* (Rojas, 2007). La primera cinta de Artes Marciales *Kiltro* (Ernesto Díaz Espinoza, 2006) junto con el actor Marko Zaror quienes también trabajaron juntos en *Mirageman* (2007), la primera cinta de superhéroes. Las primeras cintas para adolescentes (teenpics) como *XS- la peor talla* (Jorge López Sotomayor, 2003) y *Promedio rojo* (Nicolás López, 2007). Finalmente cintas más experimentales como *Sábado, una película en tiempo real* (2003) y *En la Cama* (2005) ambas de Matías Bize.

<sup>4</sup> Las estadísticas utilizadas son parte de la investigación cuantitativa aun en curso de mis estudios de doctorado.

<sup>5</sup> Del inglés en donde una toma es "a shot", lo que también se puede traducir como un disparo.