



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

EL REFLEJO DE LA DICTADURA EN EL CINE CHILENO

Verfasserin:

Romana Jorda

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium der Romanistik Spanisch

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda, y cómo la recuerda para contarla. (Gabriel García Márquez)¹

¹ http://www.uniacc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=93&Itemid=192

Agradecimientos

La redacción de una tesis es un proceso largo y exhaustivo por el cual al final se premia a una sola persona, al escritor. Sin embargo, no sería posible una labor tan intensa y extensa sin la ayuda y el apoyo de numerosas instancias y personas que no aparecen en la portada, pero sí en el fondo del trabajo.

Primero debo inmenso aprecio al Forschungsservice und Internationale Beziehungen de la Universidad de Viena, cuya beca KWA era imprescindible para mi viaje de investigación a Chile. Además, su suborganización, Joint Study, me posibilitó mi semestre en Chile en 2009 en primer lugar, sin el cual no habría encontrado la idea que después dio luz a este estudio.

Luego hay que destacar con una gratitud enorme los universitarios y públicos organismos chilenos y sus respectivos empleados que sustentaron mi investigación con libros, películas y otras fuentes de información:

La biblioteca del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, la Cineteca Nacional de Chile, Bazuca, el SANFIC 2009 y 2010 y los eventos organizados en septiembre de 2010 por una colaboración entre el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago y la Universidad de Chile.

Y en tercer lugar, pero no con menos fuerza, quiero agradecer su apoyo en la preparación y la selección del tema de la tesis a mi supervisor austríaco Jörg Türschmann. El permiso de acceso a los materiales de la Universidad de Chile fue posible gracias al director de pregrado del Instituto de Comunicación e Imagen, Gustavo González Rodríguez. Muchas gracias también a mi profesor chileno de guía, Leonardo Casas, quien continuamente revisaba mis avances durante mi estadía en Chile y me contestaba siempre a todas mis preguntas.

A pesar de toda esta asistencia profesional en la planificación y la realización de mi tesis, no habría podido terminarla sin la motivación ininterrumpida de mi familia y mis amigos, Agata, Heidi, Jojo, Manfred, Pilvi, Ricardo y Alex.

Y sin embargo, ha sido la persona más importante mi novio, Pato, quien cada día me ha dado la confianza en mí misma, el ánimo para terminarla y mucho más.

¡¡Muchas gracias!!

CONTENIDO:

1. Introducción	5
2. Resumen de la historia chilena (1973 - 2010).....	10
2.1. Chile bajo Pinochet (1973 - 1990).....	10
2.1.1. Los fundamentos para la imposición de la democracia.....	17
2.2. La transición democrática (1990 - 2005).....	19
2.3. La democracia sin influencia de Pinochet (2005 - 2010)	24
3. El cine de la dictadura (1973 - 1989/1990)	26
3.1. Trasfondo industrial	26
3.2. La producción cinematográfica en Chile.....	29
3.3. La producción cinematográfica en el exterior	41
4. El cine de la democracia (1990 - 2010)	55
4.1. Trasfondo industrial	55
4.2. Los documentales	65
4.3. Los largometrajes de ficción	83
4.4. El trabajo de Miguel Littin como prototipo del cine chileno sobre la dictadura.....	98
5. Conclusiones	115
6. Bibliografía.....	120
6.1. Literatura	120
6.2. Fuentes del internet	123
6.2.1. Por autor	123
6.2.2. Por institución.....	126
6.2.3. Otros	130
6.3. Lecturas y charlas.....	130
6.4. Películas	131
6.4.1. Relacionadas por tema o fecha de producción a la dictadura chilena	131
6.4.2. No relacionadas a la dictadura chilena.....	138
7. Anexos.....	140
7.1. Protocolos de secuencia.....	140
7.2. Zusammenfassung.....	162
7.3. Lebenslauf	164

1. Introducción

Política y arte son dos componentes de la vida pública que se han vinculado e influenciado siempre. Ambos ejercen cierto poder sobre el otro, llegando incluso a enfrentarse entre sí. Así lo ejemplifican los siguientes casos emblemáticos: La exclusión por parte de los nacionalsocialistas en Alemania de la “entartete Kunst” (“arte degenerado”) a partir del año 1933 que prohibió la exhibición y la creación de arte contemporáneo no aprobado por el partido gobernador²; la reconstrucción del Partenón de Atenas por la artista argentina Marta Minujin en Buenos Aires en 1983, hecha con libros que estaban censurados durante la dictadura argentina (1976-1983)³.

El primer caso demuestra el combate de un partido político contra ciertas obras artísticas que no corresponden a su doctrina y el segundo la insurrección crítica de una artista contra un régimen. Ambos tipos de alzamiento se encuentran en cada sistema político, con varios niveles de la tensión producida por este enfrentamiento entre arte y gobierno. Irrefutablemente las autoridades políticas tienen más poder oficial para limitar o prohibir obras de arte contrapuestas a su ideología que ellas en sus intentos de cambiar o derrotar un régimen por sus críticas. Sin embargo estas obras son muy importantes para la creación de una consciencia política y una reflexión pública sobre las respectivas doctrinas. Hoy en día, el lenguaje audiovisual es el arte que más influye en la creación y la mantención del reflejo sobre la historia y la actualidad en el discurso público:

La imagen fílmica posee tal fuerza que capta por completo la percepción sensorial de la persona. [...] Está comprobado que los recuerdos audiovisuales -y más si están provistos de sonido- son los que permanecen más tiempo en la memoria. (Caparrós Lera, 2007, p. 143 y 145)

A este discurso memorativo e introspectivo que generan los medios audiovisuales, entre ellos el cine, contribuyen tanto las obras creadas durante la legislatura de un régimen, como las que se estrenan después. Y las últimas pueden ser aún más importantes, siendo éstas las que poseen más libertad expresiva y una mirada más general de los hechos pasados, en comparación a los filmes producidos durante el sistema político

² Encyclopædia Britannica. (2010). *Degenerate art*. Chicago: Encyclopædia Britannica.

³ Casas, Leonardo. (2009): *Discurso artístico y formas políticas en América latina*. Instituto de Asuntos públicos: Universidad de Chile.

del que tratan. Ambos tipos de películas tienen la capacidad de representar y animar a la vez el enfrentamiento del país con la historia que lo define, pueden mostrar nuevos descubrimientos sobre la historia misma y llegan a interpretar los hechos con más libertad que el arte contemporáneo a ellos. Además muchas veces intentan hacer accesibles los acontecimientos para un público internacional. Por todo esto, todavía en 2004 se producen películas como *Der Untergang* (de Oliver Hirschbiegel) sobre la dictadura de Adolf Hitler en Alemania. Y finalmente, los filmes también pueden anticipar algo que pasará en adelante cuando interpretan esmeradamente la historia que los ha precedido y los hechos que los rodean (cf. Kellner, 2010).

Los casos iniciales se mencionaron para evidenciar la fuerza del reflejo que puede tener la política para el arte y viceversa. Constituyen manifestaciones muy claras de conflictos políticos-artísticos y su meta crítica salta a la vista, pero muchas veces los artistas tienen que elegir métodos más subliminales para difundir sus puntos de vista. Claramente esto pasa sobre todo durante sistemas gubernamentales totalitarios. En esas situaciones extremas, bajo regímenes que controlan absolutamente el flujo de la información y las posibilidades de expresarse, el arte es censurado. Por lo tanto, los que quieran opinar críticamente y públicamente dentro del país, tienen que ser aún más creativos en el modo de embalar sus ideas relacionadas a la sociedad y la política, para que no se prohíban sus obras. Como ejemplo sirve una película de José Luis Borau, *Furtivos* (1975), que refleja la represión y los márgenes cerrados de la libertad del pueblo español bajo Franco, a través de la vida limitada de un cazador furtivo y su proceso de liberación de su cruel y posesiva madre. Destaca que el sentido parabólico de este filme necesita la historia contemporánea para establecerse. Si vieran la obra sin cualquier conocimiento previo de la situación política de España en ese tiempo, no podrían deducir las lecturas posibles que radicó su director en ella. Por eso es muy importante para el análisis de películas, considerar tres niveles temporales: el de la producción, el del estreno y el del estudio actual.⁴ Sólo teniendo en cuenta estos tres factores es posible interpretar y comentar el significado de una obra fílmica, no sólo en una tan metafórica como *Furtivos*, sino en todos los objetos de análisis cinematográficos, es decir también las películas aquí tratadas.

⁴ Cf. Türschmann, Jörg. (2010): *El cine de la transición democrática*. Lectura realizada el semestre de verano de 2010. Instituto de Romanística: Universidad de Viena.

Otra forma, aparte de la simbología, para evitar la censura en el tratamiento cinematográfico de sistemas como dictaduras, es realizar las películas en el extranjero o después del término de la dictadura. Además se refleja la influencia de una dictadura no sólo en creaciones que intencionalmente la tematicen, sino también en la limitación general de contenidos impuesta por el régimen que define cada elección temática. La censura influye asimismo en el arte y en la sociedad después del fin del sistema político que la introdujo, en el ingreso de temas que durante la dictadura no habrían sido posibles de expresar. La homosexualidad, la violencia doméstica o el consumo de drogas en la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* de Pedro Almodóvar ejemplifican este hecho. Su año de producción corresponde a 1980 lo que significa que todavía se encontraba en el período de la transición democrática en España, en el que sólo lentamente se ablandaba la censura del franquismo. Sin embargo, en este tiempo era tan fuerte el deseo de tratar menos clandestinamente o incluso por primera vez ciertas cuestiones, que el director cargó su película con la más alta cantidad posible de ellas (cf. Hernández Ruiz & Pérez Rubio, 2004, p. 150-151).

El Séptimo Arte en Chile experimentó todos estos obstáculos e influencias durante los últimos 38 años. La dictadura de Augusto Pinochet tuvo repercusiones aún mayores en este ámbito artístico que en la literatura o la pintura. El cineasta y profesor chileno David Vera-Meiggs reforzó el último punto en una declaración sobre la influencia de un régimen totalitario en el cine, publicado en 1999 por el periódico chileno *El Mercurio*:

El poeta puede ser perseguido por el estado y seguir escribiendo poemas, pero el cineasta depende demasiado del sistema económico, técnico y político para poder filmar y mantenerse puro. (cit. por Biénzobas & Hernández, 1999, p. 9)

Los cambios dramáticos que experimentó el cine chileno a partir de 1973 dieron luz al trabajo presente, cuyo objetivo será la colección de las películas que hayan centrado su argumento en la dictadura de Augusto Pinochet para comparar cómo evolucionó el tratamiento del tema histórico y la industria cinematográfica del país conforme a los desarrollos políticos que se produjeron en Chile durante los últimos 38 años.

Sin embargo, las restricciones del volumen de una tesis con el fin de obtener un diploma no permiten tratar en detalle todas las repercusiones listadas en los primeros párrafos de la última dictadura chilena respecto al total de las películas de este país. Para su definición uno tendría que analizar todos los filmes hechos en Chile, no sólo los que

trataron explícitamente el sistema totalitario. Y también entre esa subcategoría la cantidad de obras en cuestión se mostrará demasiado elevada como para examinar cada una profundamente con el objeto de rescatar todas sus alegorías y referencias al régimen de Augusto Pinochet. Además ya existen estudios detallados sobre varias de la películas más importantes respecto a la representación simbólica o trascendente de la dictadura en todo el cine chileno moderno, es decir el que data de la producción posterior a 1973 (p.ej. Barrientos, Poblete & Tagle, 2006; Biénzobas & Hernández, 1999; Mouesca & Orellana, 1998; Villarroel, 2005).

Por eso, en los próximos capítulos se resumirán los últimos 38 años de producción chilena desde un punto de vista industrial-temático en relación a la dictadura de Pinochet. En otras palabras esta tesis intenta facilitar una retrospectiva de los contenidos fílmicos que abarcaron el hito histórico de la dictadura, siempre relacionándolos a los generales cambios políticos y económicos en Chile y a las alteraciones que por ellos se efectuaron dentro del Séptimo Arte nacional. Debido a la existencia de catálogos sobre la actividad chilena en el exilio (Pick, 1984) y la producción en el interior de Chile (Mouesca, 1992) durante el gobierno de Pinochet el presente enfoque catalogador yacerá en los veinte años posteriores a la reinstalación de la democracia en Chile. Es decir que sólo del lapso entre 1990 y 2010 se presentará una lista de películas que pretenderá estar lo completo posible. Varias fuentes diferentes ayudarán a presentar ese catálogo de largometrajes documentales y argumentales sobre la dictadura, hechos en Chile durante los últimos veinte años.

La dialéctica entre el trasfondo político y los temas de la producción cinematográfica es muy importante para el entendimiento del desarrollo de la industria después de un tiempo tan incisivo como una dictadura. Según Manuel Trenzado Romero (1999) el cine recapacita los discursos públicos de una comunidad, es decir, crea un reflejo de la influencia que ha tenido algo públicamente. Eso vale para todos los géneros cinematográficos, por lo que se encontrarán tanto películas de ficción como documentales en este trabajo. Las invenciones y selecciones temáticas de los directores se originan siempre en la atmósfera pública actual de su producción, teniendo en cuenta todas sus influencias anteriores. Pero por la recreación de un pequeño mundo completo que produce la ficción, este género tiene más libertades dentro de los elementos reales que decide representar e interpretar. El documental, por el contrario, tiene que intentar mantenerse fiel y lineal a la historia, aportando principalmente con la exposición de un

punto de vista específico. De ahí el género argumental posibilita una mayor cantidad de interpretaciones posibles, razón por la que dentro del análisis principal, los largometrajes argumentales, creados después del término de la dictadura para la representación explícita de aspectos de ella, constituirán el punto de mayor atención investigadora.

Cabe mencionar que para ambas categorías cinematográficas se destacarán los mismos ingredientes de producción: sus niveles temporales de realización y referencia, su tema y, sobre todo, su director. Conforme al estudio de Mónica Villarroel (2005, p. 21) y las teorías ya nombradas, los directores de las películas listadas en adelante contarán como mediadores entre la realidad que vivieron o experimentan a la hora de producir su obra y la realidad que ésta muestra. Son tan importantes los directores porque la tarea directiva es la que junta todas las cuerdas de la realización de una película y la que toma la mayor responsabilidad pública para la visión del mundo que genera, sobre todo cuando su encargado colabora también en el guión, caso que en los filmes de la investigación presente se da muchas veces.

Aparte de ciertas informaciones sobre la vida de los directores respectivos, también se necesitará un resumen de los sucesos históricos y el entorno político para poder relacionarlos con las obras cinematográficas y definir su reflejo en ellas. Por eso, el trabajo dará un sumario histórico de pasar a la producción fílmica la de las últimas cuatro décadas.

Por consiguiente esta tesis pretenderá ser un resumen de los textos de diferentes expertos y estudiantes de cine que han abordado partes de los últimos cuarenta años de la historia cinematográfica de Chile y un complemento para ellos, al producir un catálogo completo de la actividad fílmica después de 1990 relacionada al tema de la dictadura. Además se realizarán unos análisis detallados de obras que no fueron tomadas en cuenta en estudios anteriores a éste o que todavía no existían en su momento de producción. Los efectos para el acercamiento fílmico a la situación política extrema de la dictadura, se describirán entonces conforme a los desarrollos generales dentro de la industria cinematográfica nacional y se resumirán por dos películas emblemáticas de la trayectoria de un director prototípico del cine chileno. Ambos tipos de influencia, la temática y la industrial, se entenderán bajo “el reflejo de la dictadura en el cine chileno”.

El análisis presentará así obras de cierto ámbito temático con fuerte trasfondo político de una industria cinematográfica que en Austria es muy poco conocida.

2. Resumen de la historia chilena (1973 - 2010)

2.1. Chile bajo Pinochet (1973 - 1990)

En 1964, la elección del demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva representó el primer paso de Chile hacia la política más socialista de su historia. Durante su legislatura llevó a cabo reformas que aumentaron los sueldos más bajos, estatalizaron la minería de cobre y comenzaron a modificar el sistema feudal de la agricultura. Aunque le fueron otorgados de esta manera más y más derechos a la clase obrera, ésta deseó una realización más rápida de las renovaciones (Falcoff, 1989, p. 6). Su integración completa en las decisiones políticas del país, fruto de las transformaciones recientes, posibilitó un fenómeno hasta este momento único entre sus vecinos hispanoamericanos, la elección democrática de un presidente socialista.

El 24 de octubre de 1970 ratificó el Congreso Chileno a Salvador Allende Gossens como nuevo presidente del país, después de que había ganado justo, por 1,3% (Rector, 2003, p. 171), las elecciones un mes antes (Ensalaco, 2000, p. 12). Con la victoria del socialista empezó una reestructuración completa de Chile, en todos los ámbitos nacionales, que persiguió la meta de la reducción máxima del abismo entre la clase rica y la pobre. Pero la estatalización de gran parte de la economía no sólo provocó cierto pánico entre sus antiguos dueños, sino también entre los socios internacionales del país. En 1973 el gobierno socialista de Salvador Allende tuvo que enfrentar varios problemas económicos como el retiro de la colaboración extranjera (sobre todo norteamericana), huelgas y la escasez de alimentos, por lo que se aumentó el descontento en el país. En junio un regimiento del ejército intentó realizar un golpe de estado por ataques de tanques (el llamado “tancazo”), actuando en contra de la voluntad de su general, Carlos Prats. Con su intervención se desarmó el alzamiento, pero se vio obligado a renunciar su puesto poco después por falta de apoyo entre sus suboficiales (cf. Rector, 2003). Para su reemplazo Allende eligió a Augusto Pinochet Ugarte, sin sospechar que éste estaba involucrado en el grupo insurgente. Sólo pocas semanas después las Fuerzas Armadas se alzaron de nuevo contra el gobierno y lo derribaron, con bombardeos en la capital, sobre todo en la sede presidencial, y muchas detenciones, el 11 de septiembre de 1973. Salvador Allende murió ese mismo día, debido a que se negó a abandonar su puesto en La Moneda, el palacio del

gobierno.⁵ No obstante nunca se aclaró del todo si se suicidó antes de ser capturado o si sus enemigos lo asesinaron (cf. Rector, 2003).

Al principio, aparte de la Unidad Popular (el conjunto de los partidos izquierdistas de Allende), los otros partidos chilenos estaban a favor de la toma del poder por parte de las Fuerzas Armadas. Los Demócratas Cristianos y el Partido Nacional se habían juntado contra el gobierno de Allende, pero ahora se desunieron de nuevo por las esperanzas que proyectaban en la intervención militar. Los primeros pensaban que Pinochet iba a reinstalar la democracia pronto, mientras que los más radicales temían la resurrección de la izquierda, por lo que no sentían la necesidad inmediata de nuevas elecciones democráticas (Rector, 2003).

La democracia no volvió hasta 17 años después. Pinochet decidió que las elecciones y el respectivo debate público iban a intensificar la perturbación presente en el país. Por consiguiente, la Junta Militar, formada por él, el líder de la Marina (José Toribio Merino), el de las Fuerzas Aéreas (Gustavo Leigh Guzmán) y el de los Carabineros (César Mendoza Durán), se encargó de las tareas administrativas de Chile (Bizzarro, 2005, p. 401). Pero la presidencia no rotó entre ellos, como habían concertado antes, sino que se quedó en manos del General Pinochet, quien asumió esta posición en 1974. Su justificación para el golpe de estado era el firme patriotismo de las Fuerzas Armadas, que protegió Chile ante una inminente guerra civil. Ésta habría estallado, según su opinión, por el egoísmo de todos los políticos encargados anteriormente cuales habían puesto sus necesidades sobre las del país. Por eso pronto prohibió toda actividad política, primero sólo para la Unión Popular, pero en 1977 también para los otros partidos. Incluso presentó un documento, el “Plan Z” para demostrar las supuestas intenciones de un ataque armado de la izquierda en 1973, que incluía el asesinato de oficiales militares. Varios tomaron esto como una trampa para autorizar el golpe de estado (cf. Rector, 2003). Pero por el otro lado había muchos chilenos que simpatizaban con las Fuerzas Armadas y su propaganda de unidad, después de años de debates y caos por los conflictos políticos entre las distintas agrupaciones izquierdistas durante el gobierno socialista de Allende.

Lo que Pinochet dejó quedarse en el fondo, poniendo tanta énfasis en la tranquilidad proporcionada al país por la Junta, eran los abusos de los Derechos Humanos que se cometieron durante la instalación de su gobierno y la limpieza radical de sus oponentes

⁵ Encyclopædia Britannica. (2010): *Chile*. Chicago: Encyclopædia Britannica.

del país. Entre ellos no sólo estaban funcionarios de la Unidad Popular, sino también numerosos otros sospechosos. Por ejemplo, incluso detuvieron a militares por su lealtad hacia el anterior presidente Allende. Los que no alcanzaron abandonar el país o pedir asilo en una embajada, fueron arrestados y torturados. Las luchas iniciales contra el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) para la imposición del ejército duraban poco, pero no afectaron sólo a la Región Metropolitana, sino se realizaron en cada provincia del país. Hasta fines de 1973 más de 500 personas murieron en las calles de Santiago y más de la misma cantidad en las regiones (cf. Ensalaco, 2000). Y esto sin contar los liquidados y desaparecidos entre los detenidos. La mayoría de los primeros capturados fue llevada al Estadio Nacional, pero pronto se instalaron campos de detención, muchos en regiones sureñas de Chile (por ejemplo la isla Dawson). Generalmente las estimaciones sobre la cantidad de los fusilados hasta finales de diciembre de 1973 varían entre 2000 y 15000, dependiendo de la fuente, que pueden ser autores independientes, instituciones como la embajada de los EE.UU. u organizaciones internacionales como Amnesty International (Ensalaco, 2000, p. 45-46). Otros contaron aún más. Unos encargados de Pinochet, de los cuales después muchos se hicieron parte de la DINA (Dirección Nacional de Inteligencia), la policía secreta de la dictadura (Rector, 2003), incluso emprendieron un tour llamado *La caravana de la muerte*, para matar a ciertos presos políticos en los meses posteriores del golpe. Sólo años más tarde se supo de la detención y del asesinato de muchas víctimas, así como también pistas de dónde encontrar sus cuerpos. Aun así varios siguen desaparecidos hasta el día de hoy. Mark Falcoff (1989, p. 295) menciona que el año de la publicación de su libro el número de los no encontrados aún se elevaba a 1500 personas.

Si no fueron arrestados, los activistas contra Pinochet estaban en la lista de los expulsados. Como intelectuales de la izquierda en mayor parte, no podían regresar por mucho tiempo y después del fin de la dictadura varios se quedaron en sus nuevas patrias.

By the middle of 1978 there were nearly 30000 Chileans in exile in Western Europe alone. By ends of the decade exiles could be counted in the hundreds of thousands. [...] Only in the 1980s were the exiles allowed back into Chile, and many (but by no means all) then made the journey back home. (Collier & Sater, 1996, p. 360)

Todavía en 1985 estaba prohibido absolutamente volver a su país de origen para aproximadamente 5000 chilenos (Mee & Thacker, 1996, p. 226). Las familias que buscaban informaciones sobre sus parientes desaparecidos sólo podían dirigir sus

peticiones de ayuda a la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica porque los jueces en las cortes no se atrevían a enfrentarse al régimen o simpatizaban con él. Sin embargo, no se atrevía a coartar la Iglesia en la misma medida.

With political parties banned, with the law courts shamefully acquiescent, with society-wide surveillance by the secret police, the only institution able to retain a more or less independent profile was the Catholic Church. [...] Given the Church's position in Chilean life, no all-out counter-attack was possible. (Collier & Sater, 1996, p. 361-362)

Además, el alcance amplio del dictador llegó incluso hasta el extranjero. En 1974 murió el anterior general del ejército, Carlos Prats, en Buenos Aires por la explosión de una bomba en su auto. El embajador de Allende en los EE.UU., Orlando Letelier, fue matado de la misma manera dos años más tarde en Washington DC. Al investigar el segundo caso, el FBI descubrió la identidad del asesino, quien era estadounidense y tenía vinculaciones con la DINA, y lo citó ante la corte, Sin embargo no se pudo acceder al cabecilla de la organización (Rector, 2003, p. 189; Ensalaco, 2000, p. 202). Hoy se sabe que las policías secretas de diferentes países (por ejemplo Chile, Argentina, Bolivia o Brasil) intercambiaban informaciones y se ayudaron a realizar atentados dentro de los otros estados, bajo el nombre de *Operación Cóndor*, pero la extensión del rol de los EE.UU. en esta colaboración sigue borrosa (Hörtreiter, 2009).

El apoyo de Pinochet y de su dictadura de parte de los Estados Unidos se modificó en la medida que cambiaron los presidentes. Al principio Nixon y Ford le simplificaron derrocar a Allende, pero habían reducido el reparto de recursos como armas, antes de que Carter se alejara aún más de Chile por el caso Letelier. Sin embargo, Reagan volvió a admirar a Pinochet por “haber salvado a Chile del comunismo” (Ensalaco, 2000, p. 162), actitud que cambió al final de su presidencia. Por el aumento de la atención internacional a la DINA, Pinochet creó otra policía secreta (*Central Nacional de Información*) que la reemplazó. A pesar de la desaprobación extranjera de sus métodos, representada sobre todo por la ONU y organizaciones de los Derechos Humanos, el dictador estaba totalmente convencido de sí mismo:

The military's anti-Marxist crusade made it blind to the universal repugnance its acts of vengeance caused abroad. [...] Pinochet, however, believed that he was engaged in a holy war [...]. To shore up support within the military, Pinochet promoted loyal

followers purchased new equipment, and increased salaries and benefits. (Rector, 2003, p. 189)

El emblemático culto que se creó del dictador dentro del ejército, se mantuvo casi hasta su muerte y sólo empezó a disminuirse durante los últimos años de su vida.

A partir de 1976 un consejo elaboró la nueva constitución que iba a fijar el margen temporal para la vuelta a la democracia. Contra la propuesta de unos, se impuso el largo lapso de ocho años de transición hasta nuevas elecciones democráticas. Responsables para esto eran sobre todo Jaime Guzmán, uno de los más importantes líderes ideológicos del régimen de Pinochet y presidente del partido derechista Unión Demócrata Independiente después de la dictadura, y el Capitán General, Pinochet, mismo. Al principio él incluso propuso 16 años. Se constaba que la alta cantidad de tiempo era necesaria para que el cambio no sea demasiado brusco, ya que según ellos podría terminar de nuevo en caos (Ensalaco, 2000, p. 134). En todo caso, durante ese lapso de transición no estaba limitada la arbitrariedad del poder del dictador. Le estaba permitido ordenar detenciones, restringir la libertad de prensa, información y reunión, impedirles la entrada al país a unos y echar a otros del mismo (cf. Klein, 1993). En 1980 la mayoría de los chilenos votó por la nueva constitución en un referéndum que usó Pinochet para mostrar el apoyo público de su política (Rector, 2003, p. 190). No obstante, en el plebiscito siguiente, ocho años después, el pueblo optaría contra la prolongación de su gobierno.

La economía que persiguió el gobierno de Pinochet era todo lo contrario de lo que había empezado Allende a inicios de los setenta. Encargó a un grupo de profesores de economía de la Universidad Católica con la formación de un programa neoliberal para Chile. Después de dos años de cambios más bien moderados, ellos incorporaron en un tratamiento inmediato, “shock treatment” (Collier & Sater, 1996, p. 365), los puntos más importantes del método de Milton Friedman, un profesor de la Universidad de Chicago que había recibido el premio nobel de economía y consultaba a varios países del mundo. Significó la privatización de empresas estatales, la disminución de subvenciones del estado y el aumento de la inversión extranjera. El seguimiento de las ideas procedentes de Chicago otorgó al grupo el nombre “Chicago Boys” (Rector, 2003, p. 191). Por sus estrategias fue casi completamente removida la protección de la economía chilena por las tasas aduaneras, lo que la expuso al mercado internacional en el que no pudo competir. En consecuencia hubo cambios fuertes en la estructura laboral:

[...] Chilean industry had to reduce its production costs. To this end the team implemented labor reforms that weakened unions and allowed manufacturers to lower wages, fringe benefits and employment taxes. (Rector, 2003, p. 191)

Aunque las empresas chilenas intentaron mantenerse vivas de esta manera y confiaron además en la ayuda de créditos extranjeros, desaparecieron muchas a fines de la década, mientras que los productos de marcas famosas internacionalmente llenaron los estantes de los supermercados (Rector, 2003, p. 192). Sin embargo, se redujo la inflación y en total la industria experimentó un auge notable, llamado “El milagro económico chileno” (Falcoff, 1989, p.300). A pesar de la diversificación industrial en cuanto a exportaciones que logró Pinochet a lo largo de su gobierno, este desarrollo al inicio se basó en gran medida en la exportación del cobre, cuyo precio surgió primero a fines de los setenta, pero bajó drásticamente a partir de 1981. En consecuencia, el peso perdía más y más valor y las empresas ya no veían ninguna posibilidad de pagar sus deudas, que se elevaron a 11 millardos de dólares estadounidenses en 1986 (Falcoff, 1989, p. 300). Esto obligó al estado chileno a absorber varios bancos privados y otros negocios en 1982 y 1983, una evolución totalmente contraria al camino neoliberal que perseguían.

La crisis de inicios de los años ochenta forzó al dictador a cambiar sus estrategias, por lo que prestó atención a economistas críticos de administraciones anteriores que nunca habían estado de acuerdo con el nuevo programa. Ellos subieron las tasas aduaneras y el control fiscal para apoyar a la industria nacional. Pero cuando estas tácticas surtieron sus primeros efectos positivos, el dictador cambió otra vez de rumbo y de consejeros, al vender empresas estatales y estimular la participación extranjera en la economía chilena (cf. Rector, 2003).

Aunque habían conseguido un auge industrial en general, los “Chicago Boys” de Pinochet habían dejado de lado el componente social de la economía. El crecimiento del paro trasladó a más y más personas a las poblaciones. Muchos campesinos sólo podían trabajar estacionalmente, porque la mayoría de los fundos fue comprada por grandes empresas que redujeron el personal al modernizar la agricultura. Por eso buscaban trabajo en las ciudades donde tampoco encontraban muchas posibilidades, sobre todo en los tiempos de crisis (Rector, 2003, p. 195). Paralelamente el programa de ocupación estatal en contra de este desarrollo ofreció sueldos demasiado bajos para ayudar efectivamente. Entonces la clase obrera no aprovechó casi nada del boom de exportaciones que se realizó ya bajo Pinochet y que iba a constituir también en los gobiernos sucesivos al suyo la base

del crecimiento económico constante en Chile. Pero el crecimiento de la industria también llevó a problemas con el medio ambiente, igual que la contaminación de Santiago, cuestiones de las que el régimen militar no se preocupaba (cf. Rector, 2003).

Pinochet no sólo reformó la economía conforme al neoliberalismo, sino aplicó esta ideología también a otros ámbitos de la sociedad como la educación y el sistema de salud. Expulsó y reemplazó a todos los profesores y decanos de mentalidad opositora, cambió facultades de lugar y dio autonomía a campus regionales. De esta manera ya existían más universidades que antes, a las que se sumaron las privadas que surgieron. El sistema escolar experimentó cambios similares, pero diferente a lo que pasaba en algunos colegios, en todas las universidades se pagaban matrículas, no sólo en las privadas, ya que el soporte estatal se redujo drásticamente. Así la educación se hizo demasiado cara para muchos, dado que las becas no eran suficientes. Igualmente los mejoramientos que elevaron la calidad a estándares europeos o norteamericanos dentro del sistema de salud privatizado no eran accesibles para las grandes capas media y baja (cf. Rector, 2003).

Sin embargo, muchos chilenos, que no habían favorecido activamente a Allende y no habían huido, quedaron ciegos ante las faltas y la crueldad del régimen militar, lo que no era tan difícil, considerando la manipulación de la información. Así se dividió el país en dos partes que tenían cada una su extremo. Había los que ignoraban las atrocidades de la dictadura y los que las consideraban necesarias, los que las condenaban a escondidas y los que se opusieron a ellas. Esta polarización se dio también en las instituciones nacionales. Parte de la iglesia chilena, por ejemplo, se declaraba a favor del dictador por la salvación del país del comunismo (Bizzarro, 2005, p. 146), lo que muestra la división dentro de una sola institución por el tema, comparado con la ayuda que ofreció la Vicaría de la Solidaridad a los parientes de desaparecidos (Rinke, 2007, p. 167). Además la gente creyó en la cultura de consumo que promocionó el régimen militar, ya que la economía prosperaba, pero con la crisis de los inicios de los ochenta perdieron lo que habían comprado con crédito y se dieron cuenta de la inestabilidad del sistema. Otro tipo de decepción experimentó la clase alta, cuando las esperanzas de recuperar sus tierras, después de las expropiaciones por el gobierno de Allende, no se realizaron luego del golpe militar porque el régimen vendió la mayoría de los fundos y empresas a inversores extranjeros (cf. Rector, 2003).

Las detenciones, el estado de sitio y el toque de queda infligidos al principio de su régimen servían para la intimidación del pueblo y la de los opositores de Augusto

Pinochet. Además el ejército y los carabineros a lo largo de todo el régimen patrullaban a menudo en las calles de las ciudades y emprendían allanamientos en las poblaciones. Por lo tanto, las voces críticas se contenían, muy pocos se mostraron activos, entre ellos la Iglesia Católica y organizaciones de Derechos Humanos. Pero paulatinamente otros, por ejemplo miembros del Partido Demócrata Cristiano como Eduardo Frei Montalva, anterior presidente del estado, se levantaron también. Frei, que al principio había acordado con la toma del poder por las Fuerzas Armadas, se alejaba cada vez más de ellas hasta que fue orador principal de la primera manifestación política autorizada por el gobierno en 1980. Murió en 1982 durante una operación rutinaria, después de la cual su familia expresó sospechas de que había sido envenenado (Rector, 2003, p. 188). Es decir, la gente empezó a manifestarse en contra de la dictadura a inicios de los ochenta también dentro de Chile. El destierro de los partidos no pudo destruirlos ni a ellos, ni a la consciencia política del país, lo que se mostró en la segunda mitad de la década.

2.1.1. Los fundamentos para la imposición de la democracia

La crisis económica era el mayor factor para la debilitación del apoyo que Pinochet había experimentado al principio de su gobierno. Aunque la situación mejoró a partir de 1985, Chile tenía muchas deudas y el dictador había perdido su credibilidad. A partir del 11 de mayo de 1983 los obreros oprimidos y explotados se levantaron en huelgas y protestas pacíficas contra el régimen (cf. Ensalaco, 2000). Luego se juntaron estudiantes y otros chilenos a los manifestantes. Tuvieron lugar numerosos alzamientos de ese tipo hasta 1986. El dictador respondió muchas veces con violencia y a menudo las protestas culminaron en batallas con la policía. Además surgió una organización de izquierdistas guerrilleros urbanos, llamada *Frente Patriótico Manuel Rodríguez* que hasta intentó asesinar al dictador en 1986 (Rector, 2003, p. 209). Paulatinamente los oponentes del Capitán General se daban cuenta que era necesario la colaboración de partidos de diferentes ideologías, pero con la misma meta, para la derrota de Pinochet y la vuelta a la democracia. Se formaron diferentes alianzas (cf. Ensalaco, 2000), creadas para forzar el final de la dictadura antes del plebiscito sobre la permanencia de Pinochet en el puesto del jefe de estado previsto para 1988. También la Iglesia Católica se declaró a favor de la democracia y demandó justicia social, sobre todo mediante la visita del Papa en 1987. E incluso los antiguos simpatizantes extranjeros de Pinochet empezaban a retirarse. Los

Estados Unidos cambiaron su política del soporte de dictaduras derechistas al refuerzo de democracias en la lucha contra el comunismo (cf. Rector, 2003, p. 209).

A pesar de todo, Pinochet no se dejó desviar y mantuvo su posición hasta el referendun en 1988, fijado por la constitución ocho años antes. Una alianza de dieciséis partidos, llamada la *Concertación de Partidos por el NO*, iniciada por el presidente del Partido Demócrata Cristiano, Patricio Aylwin (Ensalaco, 2000, p. 176), movilizó el pueblo para volver a la democracia a través de campañas extensamente difundidas, ante todo por la televisión, que se había fijado como el nuevo medio audiovisual de masas durante la dictadura. El cambio en la política exterior de los Estados Unidos aportó ayuda financiera a la oposición. A mediados de 1988 terminó el Estado de Emergencia, convocado 15 años atrás, ablandado varias veces entre 1978 y 1983 y reinstalado en 1986, después del atentado sin éxito contra Pinochet (cf. Ensalaco, 2000; Bizzarro, 2005). Junto a la suspensión de éste en 1988, se permitió el regreso de todos los exiliados chilenos. A pesar de todo, el gobierno de Pinochet no pudo creer que los chilenos iban a abjurar de él:

The campaign for the Yes resorted to time-tested themes and images: the shortages, violence, and near chaos of the Unity Popular days, the patriotic service of Pinochet, the success of economic reforms. Pinochet's supporters believed they had good reason to be as optimistic as they had been eight years earlier, when Chileans approved the constitution by plebiscite. But the country had changed dramatically in eight years, and the fear of the past could not overwhelm the desire for positive change. (Ensalaco, 2000, p. 178)

54% de los chilenos votaron contra una prolongación de la dictadura (Collier & Sater, 1996, p. 380). Al principio no estaba seguro si Pinochet iba a aceptar la victoria democrática de la oposición, pero pronto anunció elecciones presidenciales para el año siguiente. Durante este año la oposición persuadió a Pinochet de efectuar varias modificaciones en la constitución como la eliminación de las restricciones contra la formación de partidos nuevos y el cambio del periodo presidencial de ocho a cuatro años. Pero el Capitán General no renunció a muchas de las leyes que le aseguraron la pervivencia de su influencia y sobre todo el control sobre el ejército, que le proporcionó la constitución hasta el año 1998 (cf. Rector, 2003, p. 211).

El mismo conjunto partidario (con Patricio Aylwin como candidato) que había conseguido el No contra la pervivencia de la dictadura, enfrentó a los candidatos de los

partidos de la derecha, la Revolución Nacional y la Unión Democrática Independiente, en las elecciones de 1989. Después de apasionadas campañas electorales se realizó el cambio mediante la victoria de Patricio Aylwin (alcanzó 55% de los votos (Rinke, 2007, p. 174)), quien asumió como presidente para los próximos cuatro años, el 11 de marzo de 1990 (Rector, 2003, p. 211). Sin embargo, Pinochet terminó interpretando el cambio como un éxito suyo, declarando que había completado su misión de llevar Chile a una nueva democracia después del caos del gobierno de la Unidad Popular.

2.2. La transición democrática (1990 - 2005)

La situación que se planteó al nuevo presidente, después de diecisiete años de dictadura, era bastante difícil y compleja:

The new government's task was threefold: it had to reinforce the democratic consensus and in particular to ensure smooth civil-military relations; it had to handle the delicate questions arising from the human right abuses of the years after 1973; and it had to maintain economic growth while attending to the social inequities left by the outgoing regime. Aylwin himself warned that progress could not be swift. (Collier & Sater, 1996, p. 382)

Aunque esta cita demuestra que Aylwin estaba consciente de que los cambios significativos y de gran alcance iban a necesitar tiempo, actuó inmediatamente en ciertas cuestiones. Por ejemplo organizó un funeral estatal en el Cementerio General de Santiago para Salvador Allende, cuyo cuerpo había sido enterrado en Valparaíso sin ceremonia pública en 1973 (Ensalaco, 2000, p. 182).

Sin embargo, quedó bastante intacta la autonomía del ejército pinochetista todavía bajo la democracia. Eso se manifestó por ejemplo en la negativa de las Fuerzas Armadas y de la policía chilena a la colaboración con los investigadores de la *Comisión de Verdad y Reconciliación*, fundada por Aylwin pocas semanas después del inicio de su presidencia. La *Comisión Rettig*, como se llamaba también, por su cabeza Raúl Rettig, iba a cumplir la tarea del descubrimiento de la verdad sobre los muertos y desaparecidos durante la era Pinochet y la clasificación de los mismos, junto a los casos de torturas como violaciones de los derechos humanos (cf. Ensalaco, 2000).

A primera vista, este plan pareció muy prometedor, pero las restricciones que se le impusieron lo debilitaron hasta un punto en el que ciertos activistas para el encuentro y la

justicia de los desaparecidos lo consideraron completamente inútil. No se podían utilizar sus resultados para llevar a la corte a los supuestamente culpables, sino sólo servían de información para las familias sobre la muerte forzada de sus perdidos y eso ni siquiera con el reconocimiento de parte de las Fuerzas Armadas y sus superiores (Ensalaco, 2000, p. 236).

In that sense [that this Commission published a report and created the impression that the problem of human rights is a thing of the past] it has made us worse off in our struggle because as a result of the report everybody believes that everything is solved.

Those who all these years have denied their responsibility for the arrest and disappearances of members of our families managed to keep the secret - no, actually, they managed to preserve their impunity. (Sola Sierra, esposa de Waldo Pizarro Molina, desaparecido en 1976 cit. por Ensalaco, 2000, p. 232 y 235)

Las Fuerzas Armadas retenían extensos poderes dentro del congreso que impidieron cambiar las leyes que las protegían, entre ellas la ley de amnistía de 1978 para todas las acciones militares antes de esta fecha. Por esa fuerte influencia negativa la Comisión Rettig solamente recibió la carga de una investigación total, pero no tenía la autoridad de acusar a alguien directamente, citar testigos ante el juez, demandar informaciones de modo obligatorio o divulgar nombres de víctimas o supuestos culpables (cf. Ensalaco, 2000). Estas limitaciones reflejan las pocas posibilidades que tenía el gobierno de Aylwin en denunciar los crímenes de la dictadura sin poner en peligro la democracia recién recuperada. Por eso no emprendió una indagación judicial para sentenciar a los culpables de las torturas, las desapariciones y los asesinatos, sino solamente intentó iluminar el destino de las víctimas, tanto como el grado y la extensión de las violaciones de los Derechos Humanos. Además los encargados sólo tenían nueve meses (desde abril de 1990 hasta febrero de 1991) para realizar y documentar sus investigaciones, cuales contenían más de 3400 denuncias de violaciones de los Derechos Humanos, amontonados por diferentes organizaciones hasta julio de 1990, a las que se sumaron asimismo denuncias individuales (Ensalaco, 2000, p. 197). De estos casos se declararon muertos o desaparecidos a 2279 y 2115 fueron clasificados como violaciones de los Derechos Humanos (Ensalaco, 2000, p. 210). El presidente pidió perdón a todas las víctimas de la dictadura al publicar el informe, pero las Fuerzas Armadas lo rechazaron y Pinochet, quien todavía era el velador del orden y de la constitución (“Hüter der Ordnung und der

Verfassung” según Rinke, 2007, p. 183), incluso declaró de nuevo que él y sus hombres no tenían que arrepentirse de nada porque salvaron a Chile del caos (cf. op. cit.).

El mayor mérito del gobierno entre 1990 y 1994 constituyó entonces la mantención de la joven democracia, frente a las cuestiones de reconciliación y fuertes sacudidas como el asesinato del político de derecha y autor de la constitución de 1980, Jaime Guzmán, por el grupo armado de la izquierda extrema (*Frente Patriótico Manuel Rodríguez*) a principios de la legislatura (cf. Rector, 2003, p. 223). Además refinó el sistema económico en su aspecto social por más subvenciones estatales en este sector, sin perder el crecimiento de los últimos años de la dictadura. Era una tarea difícil, pero junto a una primera reforma tributaria la cuota de los pobres de la sociedad chilena se redujo de dos quintos a un tercio de la población (Collier & Sater, 1996, p. 386). Esta redistribución social del bienestar avanzó hasta 2003 con reducimientos de la parte pobre de la población a 18,8% y la pobreza extrema se disminuyó incluso de 12,9% a 4,7% (Rinke, 2007, p. 180). Bajo Aylwin también se aumentaron todavía más las exportaciones de Chile, ganando nuevos mercados como Japón, sobre todo por el establecimiento de buenas relaciones con el exterior. Este desarrollo positivo de la economía estabilizó la democracia en el país (cf. Collier & Sater, 1996).

Sin embargo, había muchos chilenos descontentos con el tratamiento del pasado violento (cf. cita anterior). La *Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación*, sucesor de la Comisión Rettig, intentó seguir y avanzar en las investigaciones, pero desapareció prácticamente con el final del gobierno de Aylwin (cf. Ensalaco, 2000). Patrullas en las calles demostraban la omnipresencia de las Fuerzas Armadas y sus representantes y simpatizantes de los partidos de derecha en el congreso dificultaron los esfuerzos del presidente para extender las operaciones judiciales contra los líderes de la época de Pinochet. No obstante, se inició el juicio contra el General Manuel Contreras, el cabeza de la policía secreta de los primeros años de la dictadura. Era el único de alto rango al que se podía tocar, por su complicidad en actos terroristas en territorio extranjero, como el asesinato de Orlando Letelier. Pero las dos condenas (también se encarceló a su subordinado) de este solo caso, realizadas en 1995, no eran suficientes para las familiares de las víctimas. El ejército manifestó su desacuerdo con los juicios por protestas delante de la cárcel y por una gran fiesta para el 80 cumpleaños de Augusto Pinochet (Rinke, 2007, p. 193).

El siguiente gobierno de seis años de duración dirigido por Eduardo Frei (hijo del ex-presidente y candidato de la Concertación) persiguió el mismo sistema económico, que no ha cambiado mucho hasta hoy en día, por la estabilidad industrial que ofrece al país. Continuó la política de privatización lo que elevó la eficiencia y la calidad en muchos ámbitos, pero también mantuvo cierto desequilibrio social, a pesar de las subvenciones estatales, en áreas como el sistema de educación y el de la pensión (cf. Collier & Sater, 1996). Estos son algunos de los problemas que persisten hasta la actualidad, al igual que la necesidad de una reforma de los fundamentos del sistema tributario que a pesar de varios cambios (por ejemplo bajo Aylwin) sigue siendo mejorable, hecho destacado por Mladinic (2010)⁶. Todos los asuntos recién nombrados se basan en la diferencia extrema de la repartición de la riqueza entre las distintas clases sociales.

Además empezaron a surgir conflictos con el mayor grupo étnico de los indígenas chilenos, los Mapuches. Fueron oprimidos totalmente bajo Pinochet, pero luego intentaron recuperar territorios y lograr el reconocimiento como pueblo autóctono en la constitución. La gran mayoría de sus acciones se clasificaron terroristas y fueron tratadas como tales, conforme con la ley antiterrorista aprobada durante la dictadura, lo que produjo fuertes tensiones, sobre todo a principios del siglo XXI (cf. Rinke, 2007).

El cambio más significativo del gobierno de Frei fue la amplia reforma del sistema judicial en 1997 y las permutas en los puestos más importantes de éste, mientras que el punto de mayor tensión lo constituyó la entrada en función de Pinochet como senador de por vida, después de su retiro militar en 1998 (Rinke, 2007, p. 184).

Éste acontecimiento fue el momento de partida de una cadena de eventos fundamentales para la reciente historia de Chile. Por problemas de salud Pinochet viajó a Inglaterra el mismo año, donde lo detuvieron debido a una petición de extradición entregada por una corte española, basada en los torturas y asesinatos de ciudadanos españoles bajo la dictadura chilena.⁷ La discusión internacional resultante sobre la posibilidad de acusar a alguien por violaciones de los Derechos Humanos en un país diferente a el de los acontecimientos, correspondió con las preparaciones de las elecciones de 1999 en Chile (cf. Rector, 2003, p. 217). Además hubo controversias dentro

⁶ <http://www.elquintopoder.cl/fdd/web/economia/opinion/-/blogs/avanzar-hacia-una-reforma-tributaria;jsessionid=65E5CD428F0991D7094568F4EAE4CF31>

⁷ Encyclopædia Britannica. (2010): *Chile*. Chicago: Encyclopædia Britannica.

de la Concertación antes de la nominación del candidato Ricardo Lagos (quien había participado en la Unidad Popular), que también continuaron durante las elecciones. Por consiguiente, la victoria de Lagos fue muy ajustada en el segundo escrutinio, por 51,3% (Rinke, 2007, p. 185).

Pese a esos problemas iniciales, el nuevo presidente emprendió varias innovaciones con mucho éxito durante su legislatura. Por ejemplo amplió la internacionalidad de las relaciones económicas por varios tratados de libre comercio (cf. Rinke, 2007). Pero el debate sobre la detención de Pinochet también había causado discrepancias entre los miembros de la Concertación, porque no todos estaban de acuerdo con la actitud del gobierno de reforzar la vuelta de Pinochet a Chile. Además la gente manifestó su opinión al respecto en protestas callejeras (Rinke, 2007, p. 194). A pesar de todo Pinochet regresó en 2000, después de que la corte inglesa abandonara la investigación por un juicio sobre la insuficiencia de salud del ex-dictador. Pero el sistema judicial chileno había cambiado bastante durante los dos años pasados, por la reforma mencionada del gobierno de Frei, y las causas con referencia a los crímenes de la dictadura ya no se suspendieron como antes. Eso tenía consecuencias significativas para el ex-dictador, como la pérdida de su inmunidad y una acusación jurídica en el caso de la Caravana de la Muerte. En 2002 la causa se suspendió, de nuevo debido a la constatación de imputabilidad atenuada del procesado, pero obligó a Pinochet a retirarse de la política del país (cf. op. cit.).

También las Fuerzas Armadas se alejaron cada vez más de su líder anterior. Se habían esforzado para la vuelta de Pinochet de Inglaterra, pero no impidieron las investigaciones contra el ex-General. En 2003, el 30 aniversario del golpe de estado, el actual jefe del ejército, Juan Emilio Cheyre anunció:

*Nunca más habrá violaciones a los derechos humanos [...]. Nunca más una crisis política que nos lleve a la división, nunca más la incapacidad para controlar esa crisis. Nunca más influencias de sectores que avalaron, que indujeron al Ejército a actuar. Nunca más debe haber crímenes, terrorismo, violencia. Nunca más una parte de la sociedad ausente del desarrollo, en síntesis nunca más una sociedad dividida.*⁸

⁸ <http://www.mercuriocalama.cl/site/edic/20030614005316/pags/20030614010608.html>

La declaración de Pinochet sobre su ignorancia de crímenes como el asesinato de Carlos Prats, acciones de la Operación Cóndor y otras causas de las que le acusaron el 2004, al ser arrestado en su casa, aumentaron aún más la distancia entre él y el ejército (Rinke, 2007, p. 195). Después de otro intento de llevarlo ante la corte la causa fue aplazada de nuevo por la inimputabilidad de Pinochet. Mientras tanto Ricardo Lagos preparó una extensa reforma de la constitución que fue inaugurada el 18 de septiembre de 2005. El documento extinguió finalmente el nombre de Pinochet y su influencia de la constitución, aunque varios dicen que habría sido aún mejor una redacción totalmente nueva de los estatutos, sin relictos del texto de 1980 (Rinke, 2007, p. 186). No obstante, constituyó un gran éxito y el final de la transición a la democracia según Lagos. A finales del año, Michelle Bachelet, la primera presidenta de Chile, subsiguió a Lagos como cuarto jefe de estado de la Concertación en los últimos 16 años.

2.3. La democracia sin influencia de Pinochet (2005 - 2010)

La modernidad democrática de Chile se refleja en la persona de esa mujer divorciada, soltera con dos hijos (cf. Rinke, 2007), hija del General Alberto Bachelet, quien permaneció leal a Allende y murió durante el primer año de la dictadura (cf. Ensalaco, 2000). Michelle Bachelet tuvo que enfrentar durante los próximos 4 años (la duración de la legislatura presidencial fue cambiada con las reformas constitucionales de 6 a 4 años) otros problemas, como protestas de escolares y estudiantes por el descontento con el sistema educativo y conflictos fronterizos con Argentina y Perú.⁹

Las manifestaciones de los jóvenes muestran el interés que tienen en los ámbitos que los afectan directamente, pero su participación en decisiones políticas ha disminuido constantemente después de 1990. John Rector (2003, p. 218) constató que la inquietante tendencia internacional de la conversión de ciudadanos en consumidores se ha extendido a Chile, a medida que se aumentó y estableció el bienestar económico del país.

Además, el 10 de diciembre de 2006 murió Augusto Pinochet, el hombre que había marcado la política de los últimos 33 años en Chile, sin haber sido condenado en alguna de las causas abiertas contra él, debido a su débil estado de salud. Los chilenos respondieron con opuestas reacciones. Unos celebraron su muerte como final de un

⁹ Encyclopædia Britannica. (2010): *Chile*. Chicago: Encyclopædia Britannica.

capítulo doloroso de la historia chilena, pero sus seguidores querían tributar al Capitán General los últimos honores. Sin embargo, la decisión de la jefa del estado fue no realizar un funeral con honores estatales para el ex-dictador, ni aparecer en la ceremonia.¹⁰

En total se puede decir que Bachelet sabía tranquilizar los asuntos difíciles que se le plantearon. Pero para llegar a soluciones extensas para ellos será necesaria más dedicación constructiva. Entre los más permanentes caben las facetas de falta de justicia social en la integración y la aceptación oficial de la población y cultura indígena, la distancia social entre la clase alta, más rica del país y los más pobres, todavía muy llamativa en comparación con otros países, y los sistemas de salud, educación y pensión. Sobre todo los últimos temas provocarán más protestas y discusiones durante la presidencia siguiente.

Tal vez relacionado a esas dificultades, esté la explicación del cambio que se realizó a principios de 2010 con la victoria de Sebastián Piñera, candidato del partido de derecha Renovación Nacional, para esta elección y la anterior (cf. Rinke, 2007). La conducta de su gobierno todavía no se deja comentar concluyentemente, pero ya en sus inicios evidenció la estabilidad de la democracia chilena. El 22 de junio, Piñera se manifestó explícitamente a favor de la intensificación de las indagaciones en las violaciones de los Derechos Humanos de la dictadura de Pinochet:

*Como lo consigna nuestro Programa de Gobierno, tenemos un compromiso con promover en nuestro país una cultura de respeto a los Derechos Humanos [...] vamos a continuar avanzando por los caminos de buscar la verdad y la justicia, que son necesarios para poder sanar el alma de nuestro país, que sin duda sufrió con los atropellos graves y reiterados que ocurrieron en materia de Derechos Humanos en un pasado reciente. Pero también, vamos a seguir avanzando en los caminos de la reparación a las víctimas y a los familiares de las víctimas de Derechos Humanos en nuestro país.*¹¹

¹⁰ <http://edant.clarin.com/diario/2006/12/11/elmundo/i-02215.htm>

¹¹ <http://www.emol.com/noticias/nacional/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=420539>

3. El cine de la dictadura (1973 - 1989/1990)

3.1. Tránsito industrial

Aunque no es tan conocido como el estadounidense, el alemán o el soviético, el cine chileno existe desde hace más de 100 años. Al principio las muestras cinematográficas eran puras observaciones con cámaras, tal como el primer filme del mundo *Salida de los obreros de la fábrica Lumière* de los hermanos Lumière, estrenada en 1895 en París. No obstante, al poco tiempo, se pudo hablar de creación fílmica, del uso del Séptimo Arte para la expresión de un punto de vista. Como primer ejemplo chileno cuenta según Ignacio Aliaga¹² *Un paseo en playa ancha* de A. Masonnier, filmado en 1903. Similares impulsos iniciales dieron comienzo a la búsqueda por un cine nacional en Chile. Durante los siguientes 70 años la joven industria se encontró en perpetuo desarrollo, pasando por hitos históricos como la introducción del cine sonoro en 1929, la creación del primer estudio fílmico nacional, ChileFilms, en 1942, y la inauguración de una facultad universitaria de cine con la integración del Centro de Cine Experimental en la Universidad de Chile en 1959 (cf. Mouesca & Orellana, 1998).

Pese a esa evolución, críticos como René Naranjo, uno de los autores del diario chileno *The Clinic*, y profesores de cine como David Vera-Meiggs postulan que el cine chileno de hoy todavía no ha llegado a un estado maduro respecto a su lenguaje fílmico.¹³ Pero a finales de los años sesenta el progreso fue en dirección de una forma de sazón cinematográfica regional. Igual que sus colegas latinoamericanos, los cineastas chilenos empezaron a buscar un factor renovador y particular en su arte, por lo que después a ese período de la producción nacional se le llamó el “Nuevo Cine Chileno” (Mouesca, 2005, p. 72). Intentaron llegar a un lenguaje cinematográfico propio de su país. Al perseguir esa meta, dejaron de reelaborar los temas que predominaban anteriormente las carteleras, la gran mayoría de influencia u origen hollywoodense, y comenzaron a interesarse cinematográficamente por asuntos chilenos, mayormente por los cambios sociales y

¹² Vera-Meiggs, David; Aliaga, Ignacio; Horta, Luis. (2010): *Cien años del cine chileno argumental*. Charla realizada el 17.08.2010 durante el Sanfic 2010.

¹³ <http://www.theclinic.cl/2010/07/24/%E2%80%9CUn-nino-que-nace-pero-nunca-crece%E2%80%9D/>;
Vera-Meiggs, David; Aliaga, Ignacio; Horta, Luis. (2010): *Cien años del cine chileno argumental*. Charla realizada el 17.08.2010 durante el Sanfic 2010.

políticos hacia el socialismo que se estaban llevando a cabo. Estos llamaron la atención de todo el mundo, pero nacionalmente tuvieron un impacto tan grande que movilizaron a casi todos los artistas a reflexionar sobre ellos.

Por eso los largometrajes argumentales a menudo se basaban en hechos reales y si inventaron historias también intentaron llegar a representaciones muy realistas. Debido a esa preocupación por la ilustración fiel de la sociedad en muchas películas del momento se reconocían en ellas rasgos del neorrealismo italiano (cf. Mouesca, 1992, p. 17). Pero primeramente subió de prestigio y calidad el cine documental, que experimentó el mayor auge de todos los géneros durante la década anterior al golpe de estado en 1973, por su propiedad de registrar los hitos sociales que se acumularon entonces.

En el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular del año 1970, la mayoría de los directores chilenos suscribió su trabajo al compromiso social y político:

[...] se propuso como programa la realización de películas encuadradas en áreas temáticas perfectamente determinadas: la batalla de la producción, el rescate de las riquezas naturales, los problemas de la propiedad social, la cuestión campesina, los éxitos de la clase obrera; filmes, en suma, que promovieran la necesidad de las transformaciones sociales propuestas por la Unidad Popular. Un cine “militante” por sus contenidos, pero con una finalidad propagandística inmediata de los proyectos y las realizaciones del gobierno. (Mouesca, 2005, p. 75)

Por consiguiente, gran parte del Séptimo Arte en Chile desarrollaba un enfoque tan riguroso hacia un cine acuñado por la documentación social que discriminaba un poco obras de diferente política cinematográfica (cf. Biéznobas & Hernández, 1999). Además no tomó en cuenta la posibilidad que sus espectadores no progresaran en la misma dirección respecto a sus intereses cinematográficos. Y así fue. Sobre todo las audiencias adineradas disminuyeron en la misma medida que los EE.UU. retiraron sus ofertas de las salas de cine, cierto tipo de embargo al estado chileno (Biéznobas & Hernández, 2006, p. 32; Mouesca, 2005, p. 79). La resultante falta de ingresos constituyó uno de los factores para una grave crisis financiera en los estudios de ChileFilms. Otro componente era la concesión de la prioridad a la cantidad de películas producidas en vez de su calidad. Pero ahí yace también el mérito más destacable del gobierno de la Unidad Popular para el cine, ya que la inversión cuantitativa fomentó la realización de varios proyectos de jóvenes cineastas que de otra manera no habrían podido financiar su debut.

Las complicaciones durante el último año del gobierno de Salvador Allende parecían tan serias y significativas que el cineasta Patricio Guzmán empezó a grabar los acontecimientos cotidianos ya seis meses antes del golpe de estado. Para este proyecto extenso pidió a un amigo francés el abastecimiento de celuloides vírgenes que por el aprieto de ChileFilms eran difíciles de conseguir dentro del país. El director pertenecía a la nueva tradición documentalista. Había registrado varios meses del gobierno socialista en diferentes filmes, igual que muchos de sus colegas. Con las imágenes resultantes de 1973, intencionadas primero para un filme sobre el tercer año del gobierno de la Unidad Popular, compuso después, ya en el exilio, el documental más extenso y mundialmente reconocido sobre las causas, los eventos y las consecuencias mediatas de la toma de poder por el ejército chileno, *La batalla de Chile*:

Tuvo a nivel mundial un eco que no suele ser frecuente en el género documental. Quizás un único caso similar sea el muy reciente del norteamericano Michael Moore con su filme “Fahrenheit 9/11”. (Mouesca, 2005, p. 82)

La historia de la producción de esta película (sus tres partes se estrenaron entre 1975 y 1979) demuestra dos efectos muy importantes que tuvo la dictadura en el cine chileno: Primero es evidente la censura que impusieron los nuevos líderes del estado a través del órgano estatal *Consejo de Calificación Cinematográfica*, ya que el documental se estrenó sólo en festivales extranjeros hasta veinte años más tarde, cuando permitieron proyectarlo por primera vez en su país de origen (Mouesca, 2005, p. 122). Y segundo, Patricio Guzmán perteneció al grupo grande de cineastas que tuvo que huir de Chile, por lo que terminó su película en el exterior. Debido a las características de haber sido rodado en Chile y montado en otro país, el documental de Guzmán representa emblemáticamente el punto de segregación del cine chileno en las corrientes que tratarán las próximas dos secciones, un cine producido en Chile y otro hecho en el extranjero.

Casos ambiguos en cuanto a su origen como la película de Guzmán (otras son por ejemplo *La tierra prometida* de Miguel Littin (1974) o *Metamorfosis de un jefe de la policía política* de Helvio Soto (1973)) serán clasificados como producidos en el extranjero, ya que su terminación y estreno se llevaron a cabo fuera del país. Las sinopsis, en las que se apoyará la presentación de las películas, se encuentran en Pick (1984), www.cinechile.cl, www.bazuca.com y www.imdb.com, si no se han destacado otras fuentes.

3.2. La producción cinematográfica en Chile

Para los cineastas que no simpatizaban con el régimen militar, pero tampoco querían o podían abandonar el país, cambiaron totalmente las condiciones de trabajo. El miedo militar a contenidos socialistas o de alguna manera contradictorios a su política estropearon dentro de pocos meses no sólo el auge cuantitativo y cualitativo que había experimentado el cine chileno antes de 1973, sino casi toda la industria fílmica del país. La próxima cita, parte de un resumen de un testimonio sobre el allanamiento de ChileFilms, procurado por Mouesca (1990), demuestra el alcance de la exterminación emprendida por subordinados de Pinochet.

[El ejército] se aplica concienzudamente durante tres días a la tarea de quemar miles de metros de películas, todo lo que supuestamente pudiera oler a progresismo o izquierdismo, aunque a la pira fueron a la larga a para los negativos de la mayoría de las películas de ficción producidas en Chile, más todos los documentales y noticiarios filmados desde el año 45 en adelante. (op. cit., p. 227)

Además se procuró establecer un sistema de control a través de una censura durísima que no permitió que se produjeran más obras de posibles capacidades subversivas. Durante un período breve después de la toma del poder por la Junta Militar, sus representantes intentaron dar impulso a un cine que documentara sus logros por el país. Germán Bécker fue uno de los pocos directores que trabajaron en proyectos de ese estilo, pero su película *Los 1000 días*, nunca fue terminada (cf. Preda, 2009). Pronto el régimen renunció a ambiciones similares y centró su único interés por la cinematografía en la rigurosa regulación temática de sus productos.

Cerraron inmediatamente los estudios de ChileFilms, que luego pasaron a formar parte del Canal Nacional de Televisión, la emisora televisiva favorecida del nuevo gobierno. Además suspendieron las formas universitarias de educación, producción y difusión cinematográfica (cf. Mouesca, 1990). Entre ellas era la más importante el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, institución determinante de la evolución cinematográfica antes del golpe, fundada en 1957 (Vega, 1979, p. 211). Y, por último, anularon la ley de protección de filmes nacionales que había sido aprobada bajo la presidencia de Eduardo Frei Montalva. El mayor logro de ésta era que estipulaba que “el dinero recaudado producto de la tributación aplicada a la exhibición del film sería

devuelto a sus productores”¹⁴, un paso esencial hacia el desarrollo de una industria cinematográfica chilena que durante los años posteriores a su aprobación dio frutos que hasta hoy en día están clasificados como momentos estrellas del cine chileno y a veces aún cuentan como sus mejores productos de todos los tiempos: *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968), *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969) y el *Chacal del Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969).

Con el quiebre que introdujo la Junta Militar se redujo drásticamente el número de películas realizadas en Chile. Como además fue prohibido el ingreso de más de 400 largometrajes al país hasta 1988, desaparecieron en consecuencia las audiencias para las películas y con ellas muchas salas de cine, de 445 en 1970 a 80 en 1991 (Mouesca, 1992, p. 141). La censura cinematográfica había existido en Chile desde 1925 y también durante los tres años del gobierno de la Unidad Popular se había impedido el estreno a una cantidad de 22 películas. Pero el mayor factor para el descenso de estrenos de obras extranjeras durante este tiempo fue el bloqueo comercial que impusieron los Estados Unidos en Chile. El cine dependía mucho del país del norte, ya que a éste le pertenecían los derechos de distribución del 80% de las películas internacionales en Chile (cf. Essmann, Fuenzalida & Soto, 2002, p. 38). No quedó totalmente claro en la literatura si algunas de las 22 películas antes nombradas podrían haber sido contenidas en las obras que no se estrenaron en Chile por culpa de retención de los Estados Unidos. Sin embargo, es un hecho que también la Unidad Popular censuró y prohibió películas. Pero si hubiera seguido esa medida de más o menos 7 obras censuradas al año, habrían sido impedidas entre 110 y 115 películas durante los próximos 16 años, es decir un cuarto de lo que se censuró en verdad.

Además quedará para siempre una cifra negra la cantidad de obras cuyo desarrollo y elaboración nunca tuvo lugar, debido a la autocensura que se impusieron los cineastas por el miedo de tocar temas no permitidos por el gobierno militar. Si querían publicar sus creaciones, los artistas chilenos tenían que aceptar y someterse entonces a estas difíciles circunstancias, a las limitaciones de la censura y a la falta de recursos técnicos e inversionistas. En consecuencia, muchas veces los creativos mismos tenían que financiarse la realización de sus obras. Ahorrando para esta meta y moviéndose en un ámbito parecido al suyo, varios empezaron a trabajar en publicidad y sobre todo en la

¹⁴ http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=33

televisión (Villarroel, 2005, p. 28). Ésta fue el medio audiovisual que prosperó, fomentado por el régimen militar en el mismo grado que le quitó importancia al cine nacional (cf. Mouesca, 2005).

Los cineastas entonces no podían captar los hechos cometidos por las Fuerzas Armadas sin arriesgar su vida. Afrontando un riesgo que quizás no entendió en el momento, pero sí consciente del posible significado histórico del hecho de la toma de la Moneda en 1973, Pedro Chaskel, que poco después huirá a Cuba, filmó los ataques del ejército al palacio presidencial desde el techo de su oficina. Esas imágenes singulares no formaron parte de ninguna película del momento. Sólo después de la llegada de la democracia, el director armó su documental *Los Hawker Hunter sobre La Moneda* (1973) que entonces fue mostrado y causó furor en festivales como el FIDOCs 2005.¹⁵

A pesar de los obstáculos que introdujo la fuerte represión que en aquel momento ya era evidente y aunque fuera hecho inconscientemente, la violencia y la injusticia recientemente vividas se reflejaron también en la primera obra del cine ficcional de la dictadura, *A la sombra del sol* de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, (1974), como explica Francisco Gallardo (2007):

El pensamiento de izquierda, el arte comprometido y el itinerario político de la Unidad Popular infiltraron con poca modestia A la sombra del sol, al punto de volverla una obra de carácter residual, anacrónica, en relación al contexto histórico de su realización y circulación. Sólo mucho tiempo después Caiozzi y Perelman han podido darse cuenta del uso de la justicia popular en su film y reparar en lo peligroso que fue ese acto inconsciente. (op. cit., p. 131)

Tal como fueron presentados en la introducción, los tres niveles temporales en el análisis de la película juegan un gran rol en la creación de su significado. El argumento de *A la sombra del sol* transcurre en los años 40: Un pueblo se toma la justicia por sus propias manos y condena a dos delincuentes que fueron recibidos hospitalariamente, pero luego violaron a dos mujeres de la pequeña comuna. El año del estreno, inevitablemente esa nueva justicia para gente del campo chileno se relacionó con los objetivos del socialismo, desarrollados durante el gobierno de Allende y recién erradicados por el golpe de estado. A semejantes asociaciones con la ideología de la Unidad Popular se refirió

¹⁵ http://altamira.cl/lafuga3/articulos/fidocs_2005/

Gallardo con “lo peligroso que fue ese acto inconsciente” (cf. op. cit.). Más de 30 años después del estreno, el analista y nosotros podemos opinar metódicamente sobre la situación peligrosa que se crearon los realizadores de la obra por la probablemente muy poco reflexionada inclusión de un tema socialista en una película de los inicios de la dictadura militar. Una de las consecuencias del estreno arriesgado de *A la sombra del sol* fue el refuerzo de la muestra del poder militar y la intimidación de sus oponentes en el ámbito del Séptimo Arte. Se realizó a través de arrestos y desapariciones como las de Jorge Müller y Carmen Bueno, ambos participantes en las producciones de la película recién nombrada y de *La batalla de Chile* (Mouesca & Orellana, 1998, p. 318).

Debido a similares problemas, los cineastas chilenos que no dejaron el país aceptaron en gran parte la exclusión del tema político de su arte, al menos de los proyectos que pretendían llegar hasta las salas de cine. Se pueden encontrar indicios, pero sólo escasamente en huellas muy metafóricas y escondidas en algunas obras. Pero, en gran parte debido a la fuerte censura, generalmente hay que describir el cine chileno de esa etapa como una producción poco original, destinada meramente al éxito comercial, cuando se llevaba a cabo, y carente de un lenguaje cinematográfico propio. De más o menos veinte producciones chilenas (cf. Mouesca & Orellana, 1998) sólo muy pocas películas realmente llegaron a estrenarse en las salas de cine a lo largo de los 17 años de dictadura. Según diferentes fuentes se mostraron sólo entre 5 y 12 filmes en el circuito comercial (cf. Mouesca, 2005; Barrientos et al., 2006; Varas, 2006¹⁶ y Olea, 2010¹⁷).

Remitiendo a la cita del experto David Vera-Meiggs de la introducción (cit. por Biénzobas & Hernández, 1999, p. 9), hay que repetir que por la vinculación de la industria cinematográfica a las instancias estatales de apoyo en financiamiento, realización y difusión, no les fue posible mantener a escondidas una creación introspectivamente social durante la dictadura. Por eso surgieron y se extendieron fuentes alternativas de producción audiovisual a partir de 1974. El spot publicitario floreció con mucho éxito por el alcance de la televisión que iba en continuo ascenso. Firme a la política neoliberal que impedía interrupciones estatales, la televisión se financió plenamente por una permanente y creciente cantidad de comerciales (cf. Villarroel, 2005).

¹⁶ http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0077.pdf

¹⁷ <http://www.cinearte.cl/wordpress/?p=365>

Pero aunque se refugiara gran parte de los cineastas chilenos en ese trabajo, no era posible expresar crítica respecto al sistema gubernamental por esta vía, tarea que sí cumplió el otro gran asilo de los creativos de cine, el videograma. Jacqueline Mouesca (2005) profundiza comentando una entrevista con el director Patricio Guzmán el rol que jugó en la sociedad chilena el universo audiovisual que se creaba en aquel momento:

Es digno de señalarse que la dictadura militar propiciaba una política de desarrollo del universo audiovisual para “formar una legión de espectadores obedientes al mensaje oficial”, según apunta Guzmán. Lo que no podían prever los gobernantes es que esta política iba a generar también, al tiempo, un amplio fenómeno de respuesta, en la que el video iba a transformarse en “uno de los factores más importantes del combate informativo contra la cúpula militar”. (op. cit., p. 85)

Debido a las limitaciones del volumen de una tesis no se abarcará con más profundidad el rol de los dos medios recién nombrados, ya que facilitan suficiente material para dos otros trabajos de diplomatura. Cabe mencionar, no obstante, que entre 1974 y 1984 se produjeron más de 200 videos en Chile, con un predominio del género documental, pero también incluyendo algunos filmes de ficción, a pesar de que era un logro difícil para los pocos recursos que tenían sus realizadores (Mouesca & Orellana., 1998, p. 364). El video era el medio más accesible, sobre todo para los que no habían estudiado cine y pese a todos los obstáculos querían dedicarse al registro fílmico de su entorno. Pero también los cineastas reputados recurrieron a ese remedio de vez en cuando. El director Carlos Flores (cf. Donoso, 1987, cit. por Mouesca, 1990, p. 233) destacó el papel importante de la libre expresión dentro del video para el desarrollo lingüístico y cualitativo de sus realizadores, imposible por los límites de autorestricción y la censura en el trabajo comercial. Durante 1986/1987 se fabricó por lo menos otra vez la misma cantidad de videos como en los 10 años anteriores. Y conforme con el aumento de la oferta se crearon más y más círculos de difusión. Artistas que después de la llegada de la democracia se convertirán en directores de cine como Tatiana Gaviola o Patricia Mora se formaron en ese tiempo, con el formato videograma (cf. Mouesca, 2005). Por esa posición importante y atrevida del medio en la documentación de la represión militar y por su posible carácter revelador, este debería ser tematizada por otra investigación. Como fuente al respecto se recomienda el Catastro de la Asociación de Documentalistas de Chile (ADOC), accesible en su página web: http://www.adoc.cl/cat/?page_id=125. Este catálogo de 2007 presenta gran parte de la producción documental en videograma.

El crecimiento informativo medial, descrito en la cita anterior por Patricio Guzmán, tuvo lugar a partir de los ochenta y culminó en el provecho imprescindible de la televisión en la campaña por el No a una continuación del gobierno de Pinochet en 1988. El video como parte de él, superó a la producción cinematográfica “pública” en el país en cuanto al número de filmes producidos y también dentro del valor del desarrollo técnico y lingüístico al que llegaron sus realizadores, más que nada por la presencia de mucha libertad temática y cuantitativa en ese medio, hecho que ya se ha mencionado. Pero aún más alcance popular tuvo la fuerza de la imagen audiovisual que se había desarrollado por la política de Pinochet en el spot publicitario mismo que tanto usó la Concertación para convencer al pueblo de votar por ellos. Silvio Caiozzi y varios de sus colegas cineastas-publicistas formaron el colectivo que produjo la importante ilustración audiovisual del lema “la alegría ya viene” en 1988 (cf. Villarroel, 2005, p. 87). En resumen, la instalación de la televisión como el más importante de los medios de comunicación de masas durante la dictadura había sido útil y había tenido efectos positivos para el régimen al principio, pero se volvió una de las armas más convencedoras de su oposición al final del gobierno de Pinochet.

Volviendo al marco de la tesis, los próximos párrafos tratarán de esbozar los proyectos cinematográficos realizados en celuloide y entre ellos los que presentan los contenidos más críticos del período pinochetista.

Los directores de cine más activos durante los primeros años de dictadura eran Cristian Sánchez y el ya mencionado Silvio Caiozzi. El primero de ellos entregó una obra parecida a *A la sombra del sol*. Como ésta, contenía bastante pensamiento socialista, por la representación del caos socio-político en Chile, a través de la historia de un ex funcionario público que falla constantemente en sus intentos de reintegrarse al mundo del trabajo. Esta cinta, *Vías paralelas* (1975), sin embargo, nunca llegó a exhibirse al público comercial (Mouesca, 1988, p. 166).

La siguiente película de Silvio Caiozzi fue *Julio comienza en julio*. Empezada en 1976, los ahorros del trabajo publicitario de su director sólo bastaron para un estreno en 1979. Elegida “la mejor película del siglo”¹⁸ en Chile, constituyó una excepción cualitativa dentro del cine de la dictadura. La historia sobre la relación entre el primogénito de un poderoso terrateniente y una prostituta, situada en los principios del

¹⁸ <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cinech50julio>

siglo XX en Chile, retrató las diferencias que separaban las dos clases sociales. Su temática fue en varias ocasiones asociada con el presente de la segunda mitad de los setenta, cuando el abismo de la diferencia social entre ricos y pobres empezó a ensancharse de nuevo fuertemente. Su propio director explicó su doble sentido de la siguiente manera:

No me puse a pensar en las consecuencias de lo que iba a traslucirse en esa historia, pero cuando uno está sufriendo en carne propia un determinado momento como ese, elige temas que contienen algo de grito [...] no teníamos ninguna conciencia de las connotaciones del autoritarismo, del abuso de poder del padre al hijo. Sólo sabíamos que era un tema bueno y como era una película de época, no íbamos a tener problemas, porque no era el Chile del presente. (Caiozzi, 2002, cit. por Villarroel, 2005, p. 76)

También en 1976, Sánchez rodó *El zapato chino*, que tematiza otra obsesión amorosa, protagonizada por un taxista enloquecido por una chica a la que rescata de un burdel. La extrañeza de la vida cotidiana mostrada en esta película reflejó también la situación de la sociedad chilena del entonces, como pone de relieve la enciclopedia del cine chileno. Quizás por eso sufrió la misma suerte que su antecesor: el impedimento en su camino a las salas comerciales de cine (cf. Mouesca, 1988).

El mismo director presentó en 1982 a un pequeño público de locales universitarios de cine, y por la censura sólo a mayores de 21 años, *Los deseos concebidos*, película con la que mantuvo la línea atmosférica previa. Había impregnado un clima extraño e innatural a la historia de un adolescente perdido en un mundo altamente criminal y en relaciones eróticas irrealizables. El aire caótico otra vez podría ser interpretado como una reverberación de la realidad contemporánea. El limitado acceso que permitió el estado a las obras de Sánchez da evidencia de su trabajo comprometido en incluir cierta crítica en sus películas, aunque haya sido muy subliminal para no causar demasiado peligro. En una entrevista con Oscar Zambrano (1984, p. 113) el propio director atestiguó que para él era imposible no recurrir a la herramienta de la metáfora para referirse a los sucesos en Chile por haberlos vivido en toda su profundidad, aunque le haya impedido el éxito comercial.

Luego de la primera etapa de dura represión la situación se fue relajando poco a poco:

En 1977 se inicia nuevamente con cierta regularidad la producción nacional independiente, con las restricciones habituales del estado de emergencia, que obliga a pedir autorización, para filmar en cualquier sitio público, incluyendo la calle. (Vega, 1979, p. 216)

En 1977 se estrenó, armado de secuencias de noticiarios y filmaciones individuales, el primer documental producido en Chile sobre la llegada al poder de la Junta Militar, *Chile y su verdad* de Aliro Rojas Vilch. Pese a la rigurosidad de la autocensura que se debe haber impuesto el director para esa labor, ChileFilms, ahora parte de la televisión nacional, le exigió varios cambios antes de su presentación al público (cf. Vega, 1979, p. 216). Al dejar de lado muchos factores importantes de los desarrollos en la política chilena de los inicios de los setenta, el contenido quedó interpretado conforme a la dictadura de Pinochet. Hoy en día coloquios como *El imaginario del poder, documentales institucionales de la dictadura*¹⁹ utilizan semejantes cintas para demostrar la flexibilidad de “la verdad” en un régimen totalitario.

Sin embargo, el mismo año *Pepe Donoso* de Carlos Flores más *Aquí se construye* de Ignacio Agüero documentaron la desesperación del pueblo utilizando diferentes puntos de vista: El primero incluyó el tema bastante oculto en la mirada del escritor chileno que vuelve a Santiago para el entierro de su madre; pero el segundo filme usó la cruda muestra de constructores frustrados por su día a día, que requería erigir casas para otra gente aunque ellos mismos no tenían dónde vivir. Por ese tipo de contenidos claramente no fueron promocionados los anteriores dos documentales como el de Rojas Vilch, pero gracias al grado de ocultamiento de su crítica tampoco fueron prohibidos.

Aparte de ellos también hubo otros cineastas que intentaron seguir trabajando independientemente en el género del registro social, tan sustancial para la década anterior del cine chileno. Según Sergio Bravo, fundador del eliminado Centro de Cine Experimental, esa tarea era, sin embargo, demasiado difícil y cara sin la existencia de apoyo del estado que habría podido favorecer la producción nacional mediante una ley de fomento, pero prefirió comprar la cultura de afuera por el ahorro de costos (Vega, 1979, p. 218). Sus quejas se dirigieron al hecho de que sólo muy pocos directores seleccionados

¹⁹ Arancibia, Juan Pablo; Sobarzo, Mario. (2010): *El imaginario del poder, documentales institucionales de la dictadura*. Charla realizada el 09.09.2010 sobre *Chile y su verdad* (1977) de Aliro Rojas Vilch. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

recibieron ayuda estatal. Entre ellos estaba por ejemplo, aparte de la ya mencionada cinta del director Rojas Vilch, *Chile, donde la tierra comienza* de Andrés Martorell (1979) que incluso fue alabada por el gobierno como “obra maestra que dejará muy bien puesto el nombre de Chile en el extranjero” (Mouesca, 2005, p. 100).

A pesar de todo se mantuvo vivo el documental chileno, en gran medida a través del video y por otro lado gracias a esfuerzos muy empeñados. Rescatando la historia de 5 hombres encontrados seis años después de su desaparición durante los primeros años de la dictadura en una mina de cal que servía de tumba de masas en la región de Lonquén, Ignacio Agüero creó *No olvidar*, el documental más llamativo de la primera mitad de los años ochenta. Según cinechile.cl y la sinopsis en la página web del Festival Internacional de Cine de Valdivia, su especialidad yacía encima de su calidad fílmica en el atrevimiento del director a la hora de escoger ese tema:

*Era la primera vez que se comprobaba que un desaparecido había sido detenido y asesinado por organismos del estado, refutando la falsedad de todas las informaciones oficiales.*²⁰

Por esta revelación Agüero se vio obligado a publicar su obra bajo el pseudónimo “Pedro Meneses”. Para el montaje de la película corrió el riesgo de pasar los negativos en una maleta a escondidas de la supervisión censuradora de Chile, a Suiza, donde la armó antes de volver. Con mucha suerte una amiga suya llevó la película entera a Chile unos meses después, usando el mismo modo que su director para sacarla de allá. Finalmente Agüero empezó a mostrar el documental en 1982, clandestinamente al principio, ya que no lo pudo estrenar hasta cuando lo permitió, aunque todavía bajo bastante riesgo, el lento desmoronamiento de la dura represión a partir de 1984. El propio director relata la odisea completa de la producción peligrosa de *No olvidar* en una entrevista del 03.01.2009²¹. Por el hecho de haber sido rodada y estrenada en Chile, figura dentro de las películas producidas en el país mismo.

Ese documental fue el precursor de los cambios que anunciarán los desarrollos en el país a partir de 1983 para la producción cinematográfica. Las manifestaciones que se organizaron sucesivamente a esa fecha y la concesión de permiso de regreso a muchos

²⁰ http://www.ficv.cl/f16/index.php?option=com_jmovies&Itemid=99&task=detail&id=118&lang=es

²¹ <http://cinechileno.wordpress.com/2009/01/03/no-olvidar-de-ignacio-aguero/>

cineastas exiliados empujaron el cine chileno hacia una creación mucho más comprometida durante la segunda mitad de los años ochenta. Claramente posibilitada por la debilitación lenta, pero perceptible del régimen militar, que en su tiempo más rígido no habría permitido los rodajes y estrenos de las siguientes películas, esa evolución intensificó el ablandamiento retroactivamente. Una obra excepcional de esa etapa de apertura es *Chile, no invoco tu nombre en vano*, que fue compuesta en 1984 de registros fílmicos sobre la situación tensa en Chile realizados por cineastas que nunca habían abandonado el país. Mandaron sus documentaciones de las insurrecciones populares a Francia para que fueran montadas y editadas (cf. Mouesca & Orellana, 1998). La obra comparte esa característica con *No olvidar*, pero en el caso de la película del Colectivo chileno Cine-Ojo, en ninguna parte salía claramente si se estrenó dentro o fuera de Chile. Por eso figurará dentro de la siguiente sección, sobre el cine chileno realizado en el exterior, como todos los casos de similar historia de producción. Su característica más importante yace en el hecho de que es el primer filme rodado en Chile sobre las protestas y manifestaciones cuyas imágenes se reutilizaron en varias obras subsiguientes.

Una película argumental hecha en Chile con bastante contenido crítico para el momento, aunque todavía muy metafórica, llegó de la mano del retornado Luis Vera con *Hechos consumados* en 1985 (Ehrmann, 1990, cit. por Villarroel, 2005, 29). La obra, basada en una novela, relata la historia de un hombre y una mujer que viven en una parte marginada de Santiago manteniendo una relación más bien platónica, ayudándose mutuamente hasta que un empleado del patrón del terreno los echa violentamente del trozo de tierra que habitaban. Según cinechile.cl:

*La película se convierte en una de las primeras en denunciar lo salvaje del nuevo modelo socioeconómico neoliberal, instalando así temas valóricos universales, como el sentido brutal de la propiedad privada sobre un bien común, o el verdadero significado del amor y la solidaridad sin condicionamientos materiales de ninguna especie.*²²

Otros repatriados realizaron proyectos similares en su crítica dirigida al gobierno militar y sobre todo a su política social. Sin embargo, reprimidas por la censura, pese a la lenta apertura, las siguientes obras no se estrenaron comercialmente hasta la próxima década. Andrés Racz grabó las opiniones y el sufrimiento de los chilenos bajo la

²² http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=172

dictadura a través de unas historias individuales documentadas en *Dulce patria* de 1985. Su filme constituye el primer documental, no rodado en formato video, que se lanzó a abarcar estos temas sin esconder o cambiar los nombres de sus realizadores (cf. Mouesca, 2005). Gonzalo Justiniano se hizo creador de *Los hijos de la guerra fría* (1985) que ficcionalmente presentó la realidad vivida de la clase media trabajadora en el difícil período después del golpe militar.

El período acuñado por el deseo ansioso de un cambio político, empujaba a documentalistas de todos los formatos hacia el registro del desasosiego nacional, pero todavía predominaba el videograma por su fácil uso (cf. Mouesca, 2005). Aunque no será analizado más profundamente, hay que destacar al dúo de Pedro Chaskel y Pablo Salas con sus documentos históricos en video del descontento y de las manifestaciones contra el régimen entre 1985 y 1987: *Somos +* (1985), *Imágenes de un 1° de mayo* (1986) y *Por la vida* (1986/1987). La última cinta ganó numerosos elogios y premios nacionales e internacionales, destacándose por la convención despolitizada de los participantes del movimiento que organizaba las protestas, quienes, según ellos mismos, sin sus acciones pacíficas no habrían podido soportar la culpa por haberse quedado callados frente a la existencia de la tortura en su país.²³

Leonardo Kocking dirigió *La estación del regreso* (1987), película de ficción sobre una mujer desesperada por la búsqueda sin éxito por su esposo desaparecido, que al final de su viaje regresa a su pueblo de origen al norte de Chile. Constituye el primer largometraje argumental que se atrevió a tratar el tema de los desaparecidos durante la dictadura, aunque no haya sido nombrado o culpado directamente el ejército por ellas, para pasar la censura que todavía reinaba sobre la difusión cinematográfica, como explica Jacqueline Mouesca (1992):

En toda la película no hay más que un mundo de sombras, donde nada se dice o se muestra en forma explícita; no se ve ningún uniformado; no se sabe en qué actividades estaba involucrado el marido desaparecido. (op. cit., p. 92)

²³ Horvitz, María Eugenia; Candina, Azun (2010): *El poder del estado: registros de la represión*. Charla realizada el 08.09.2010 sobre *Somos +* (1985), *Por la vida* (1986/1987) e *Imágenes de un primero de mayo* (1986) de Pedro Chaskel y Pablo Salas. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Pablo Perelman volvió del exilio, al que había huido después del trabajo en *A la sombra del sol*, con *Imagen latente* (1988), largometraje argumental con muchos rasgos autobiográficos del director sobre un fotógrafo que en 1985 inicia la búsqueda por su hermano desaparecido 10 años antes. Por su carácter más antimilitarista quedó prohibida por la censura hasta 1990, hecho que la clasifica en parte en la categoría del cine de la democracia, donde será tratada con más profundidad.

Todos los retornados nombrados hasta aquí se centraron en la situación actual de la gente que vivió la dictadura en toda su extensión y dureza en el país mismo. Claudio Sapiaín, al contrario, mostró en el documental *Eran unos que venían de Chile* (1986) los problemas entre un ex exiliado y la readaptación a su patria, los recuerdos que el exilio implementó en él y los temores que todavía aterrorizaban a su familia por la permanencia de la dictadura en Chile. Luis Vera trató lo mismo en *Consuelo, una ilusión* (1988). Por su gran relevancia personal para él, Claudio Sapiaín incluso centró la mayor parte de su trabajo documental en esa temática durante los años de dictadura que quedaban (por ejemplo: *Una vez más, mi país*, 1989).

Resumiendo hay que poner de relieve los impulsos innovadores que dieron al cine chileno los cineastas exiliados después de haber vuelto, tanto en el formato del documental, como en los largometrajes argumentales.

A través de ese auge del cine de compromiso social y los problemas del gobierno pinochetista en mantener su fuerza represiva tenían más libertades también los cineastas formados en el país mismo. Cristián Lorca estrenó su primera película, *Nemesio*, en 1986, después de una carrera como director de comerciales publicitarios. Salta a la vista que la obra se creó alrededor del mismo tema como *Los hijos de la guerra fría* filmada por Justiniano el año anterior. Ambos retratan a un hombre que representa el promedio chileno, mostrando su mentalidad distorsionada por la frustración de su día a día. La repetición del tema puede ser una coincidencia por su importancia general, pero también es posible que haya sido una manifestación de la influencia traída del exterior.

Articuladamente destaca el ya citado Ignacio Agüero, entre los creadores chilenos no exiliados, por sus intentos de usar la cinematografía como un recurso de denuncia en el interior de Chile a lo largo de los 17 años de dictadura. *Cómo me da la gana* (1985) fue quizás su obra más personal, por cómo estaba relacionada a su propia labor. Otra vez rodó bajo alto riesgo de ser detenido por las fuerzas militares, al filmar sin aprobación

gubernamental, convirtiendo sus problemas en sus motivos. El tema de su obra eran los obstáculos que tenían que superar él y sus colegas al producir filmes en ese tiempo y su mentalidad luchadora por la que unos, como él, a pesar de todo, filmaban lo que les daba la gana.

Conforme a ese lema suyo, reflexionó a finales del período de la represión militar (1988) en el filme documental *Cien niños esperando un tren* sobre el impacto que ejercía el cine en alguien que nunca lo ha podido experimentar. A la vez abarca lo distanciado que estaban los niños de las poblaciones retratados, de la parte desarrollada y moderna de Chile donde los jóvenes podían asistir al cine cuando quisieran. Con eso parece referirse metafóricamente a Chile, a través de la visión de los niños, que se dieron cuenta de un mundo posible, pero desconocido para ellos, por lo que les mostraba la pantalla. También el país entero había tenido acceso sólo a una versión incompleta del mundo, lo que solamente se descubrió con la abolición de la dictadura. Chile estaba esperando los cambios que iba a traer el tren de la democracia, sin saber muy bien lo que era, un tipo de desconocimiento extendido particularmente entre la gente marginada de la sociedad. La segregación de rico y pobre y la diferencia en las posibilidades de acceso a la oferta cultural han cambiado desde entonces en la sociedad chilena, pero todavía queda un largo camino hasta un equilibrio clasista, hecho evidenciado por el periódico chileno *El Mercurio* en el reportaje sobre la foto del día del 20.7.2010.²⁴

El filme de Agüero fue premiado en varias ocasiones y países y a menudo es considerado como su obra maestra. Pero para su estreno el Consejo de Calificación Cinematográfica, lo restringió para mayores de 21 años, lo que se mantuvo hasta el nuevo gobierno, dos años después (Mouesca, 2005, p. 99).

3.3. La producción cinematográfica en el exterior

A diferencia del cine producido en Chile mismo, los cineastas que huyeron de la represión militar tenían la posibilidad de referirse a ésta explícitamente en sus creaciones cinematográficas. Sin embargo, su condición les exigía enfrentarse a otras dificultades. Cada uno tuvo que buscarse un lugar donde encontrara las posibilidades de seguir sus estudios, comenzar una carrera en el ámbito o reanudar su trabajo cinematográfico. Lo

²⁴ <http://blogs.elmercurio.com/fotodeldia/>

hallaron en diferentes partes del mundo, en 16 países en total (cf. Pick, 1987)²⁵. Su acogida y las posibilidades de trabajar que se les abrieron en el extranjero, demuestran la fuerte solidaridad que recibieron en esos lados del mundo. Ante todo, los artistas chilenos, que casi todos simpatizaban fuertemente con la ideología de la Unidad Popular, se refugiaron en países de gobiernos comunistas como la URSS, Cuba o la RDA, pero también Francia, México, Canadá y Suecia eran destinos a menudo elegidos. El ejemplo de Patricio Guzmán que terminó *La batalla de Chile* en Cuba, evidencia el apoyo del respectivo gobierno:

The support given by the Cuban film industry reflects the Cuban Revolution's attitude of proletarian internationalism. Guzman would not have been able to complete this film in any other country; in the purely economic terms of capitalism and profit it would have been impossible for him to spend six years working on a single film. (Pick, 1980, p. 19-20)

Mediante la lucha de seguir su labor en el extranjero los creativos intentaban mantener el desarrollo floreciente de la cinematografía chilena que había dado sus primeros frutos en los años previos al golpe militar. Su compromiso político definía todavía bastante su trabajo, pues debido a su viva actividad comprometida, relacionada con su patria, algunos cineastas chilenos exiliados querían que sus obras no contaran como un cine de exilio, sino un cine de resistencia.

This cinema of resistance thus expresses an intention common to all its film-makers: to unite the largest possible consensus against the Chilean Fascist Junta and isolate it for all time on the international scene. (Pick, 1980, p. 18)

No obstante, naturalmente no todas las películas producidas en ese período trataban de la dictadura de Pinochet y la historia previa a ésta. Incluso hubo unos cuantos directores que decidieron conscientemente alejarse del tema de la represión política del régimen militar, sintiendo que con tanto compromiso histórico el cine de Chile iba a volverse un cine sólo sobre Chile, más descriptivo que creativo. Uno de los más dedicados a esa búsqueda de nuevos caminos era Raúl Ruiz. Sin embargo, también en su caso claramente influyeron sus experiencias en su producción fílmica. En sus numerosas creaciones es difícil hallar un rasgo común a todas, pero José Agustín Mahieu (1990, p.

²⁵ <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/ChileanFilmExile.html>

248) afirma que en el fondo de muchas sí influyó “el problema de ser latinoamericano en Europa”.

Debido a las diferentes opiniones descritas y la variedad del cine chileno que se produjo afuera de las fronteras del país, las obras respectivas se reunirán en esta tesis bajo el término del cine chileno del exilio. Lo que vale para todos que volvieron, sobre todo entre 1983 y 1990, dejando aparte su ocupación temática, es que convirtieron sus experiencias del extranjero en impulsos innovadores para la producción cinematográfica de su país de origen, donde sus colegas no habían tenido la misma libertad y los mismos recursos para expresarse y desarrollarse.

La fuerza productiva del cine de los exiliados chilenos es bastante única según la autora Jacqueline Mouesca (1992, p. 34), dado que otras dictaduras, como la española o la argentina, no impulsaron a sus cineastas nacionales a una producción tan fructífera en el extranjero. Se estrenaron alrededor de 175 películas de chilenos emigrados entre 1973, el comienzo de la dictadura de Pinochet, y 1983, el año de permiso de retorno para muchos exiliados. 23 de estas obras (cf. Pick, 1984) son filmadas en video, formato excluido del análisis en el capítulo anterior por su extensión demasiado amplia, pero incluida acá debido a su número bajo.

Persiguiendo el objetivo de ilustrar la distribución temática de los filmes hechos por chilenos en el exterior entre 1973 y 1983, para analizar mejor su compromiso patriótico, se ha elaborado la siguiente tabla, a base del estudio de Zuzana Pick *Cronología del cine chileno en el exilio 1973/1983* del año 1984. Las obras se han clasificado según las sinopsis que se encuentran en el artículo de Pick (1984), en Mouesca & Orellana (1998), en la Enciclopedia electrónica del cine chileno (www.cinechile.cl) y el Internet Movie Database (www.imdb.com). La tabla representa la cantidad de los filmes chilenos por su año de estreno según su categoría temática. No pretende ser completa, ya que faltaban informaciones contundentes sobre el contenido de varias películas, sino más bien constituye un acercamiento al aspecto temático, como un boceto de la ocupación de los cineastas chilenos del exilio.

Tabla 1: La gama temática del cine chileno del exilio

Tema	Argumental	Documental	Animación	Cantidad
Temas relacionados al período gubernamental de	1973: 1 1974: 1	1975: 3 1978: 1		

Tema	Argumental	Documental	Animación	Cantidad
la Unidad Popular	1975: 2 1978: 1 1980: 1 Total: 6	1979: 1 Total: 5		11
El golpe de estado; el personaje de Augusto Pinochet	1975: 1 1977: 1 Total: 2	1976: 1 Total: 1	1974: 2 1975: 1 1976: 2 Total: 5	8
La situación represiva en Chile durante la dictadura	1977: 1 1979: 2 1980: 1 1982: 1 1983: 1 Total: 6	1975: 1 1976: 1 1977: 2 1979: 3 1983: 7 Total: 14	1976: 1 1977: 1 Total: 2	22
Los chilenos en el exilio	1974: 1 1975: 1 1977: 1 1978: 1 1980: 1 1981: 1 1982: 1 1983: 1 Total: 8	1974: 1 1975: 2 1976: 2 1977: 2 1978: 2 1979: 2 1980: 2 1981: 1 1982: 1 1983: 2 Total: 17		25
Otros temas relacionados a Chile	1976: 1 1978: 1 1981: 1 1982: 1 1983: 2 Total: 6	1975: 2 1976: 3 1978: 1 1979: 1 1981: 1 1983: 1 Total: 9	1978: 2 Total: 2	17
Los sandinistas en Nicaragua	1982: 1 Total: 1	1979: 1 1981: 1 1982: 2 Total: 4		5
Otros temas relacionados a Latinoamérica	1975: 1 1978: 2 1979: 2 1980: 1 1981: 1 1982: 1 1983: 2 Total: 10	1976: 1 1979: 3 1980: 3 1981: 2 1982: 4 Total: 13	1977: 1 Total: 1	24
Temas no relacionados a	1977: 2	1975: 1		

Tema	Argumental	Documental	Animación	Cantidad
Latinoamérica	1978: 1 1979: 3 1980: 3 1981: 6 1982: 3 1983: 3 Total: 21	1977: 2 1978: 1 1979: 4 1980: 6 1981: 3 1982: 6 Total: 23		44
Temas no especificados o no evidentes	1974: 1 1983: 1 Total: 2	1978: 3 1979: 1 1980: 2 1981: 1 1983: 5 Total: 12	1976: 1 1977: 1 1978: 1 Total: 3	17
Total	60 (+2)	86 (+12)	10 (+3)	156 (+17)

A la hora de contemplar los resultados del alistamiento deben ser tomados en cuenta las siguientes complicaciones que surgieron durante la fabricación de la tabla:

Primero, naturalmente, varias obras contienen más de uno de los tema establecidos (por ejemplo: *Patria Dulce* de Beatriz González, 1976) que presenta la historia del gobierno de la Unidad Popular, el golpe de estado de 1973 y la represión después), por lo que en estos casos se intentó clasificarlas por lo que parecía su materia más central (como el golpe de estado en el caso anterior).

El segundo problema fueron los filmes híbridos en su género, es decir, las ocurrencias en las que ni Zuzana Pick aclaraba en sus datos si eran largometrajes de ficción, animaciones o documentales. Pero siguiendo su solución, los he tratado todos como ficción (por ejemplo: *Diálogo de exiliados*, Raúl Ruiz, 1974), ya que también la integración de pocas escenas inventadas convierte a una película con rasgos de documental en una obra ficcional. La autora del artículo, no obstante, no mantuvo su línea, puesto que nombró, pero no clasificó *Los libertadores* (Álvaro Ramírez, 1978) dentro de las 12 películas animadas que contó ella, razón por la que a diferencia la presente tabla tiene 13 elementos en esta categoría.

En tercer lugar, en este análisis se contó un largometraje argumental menos, debido a que Pick postuló 18 producciones en 1978 al principio de su artículo, pero alistó sólo 17 en la representación detallada.

Además, las películas *No olvidar* de Ignacio Agüero (1982) y *Hechos consumados* de Luis Vera (1985) se describen acá, contrariamente al artículo de la autora de la lista, conforme a las otras fuentes de información nombradas anteriormente (www.cinechile.cl; Mouesca, 2005; Villarroel, 2005), como obras realizadas en Chile. La primera fue montada en el exterior, como se ha explicado en la sección previa, pero su rodaje y su publicación se realizaron en Chile. Según Mouesca & Orellana (1998, p. 364) también *Hechos consumados* se filmó y se publicó en Chile, después de que Luis Vera había retornado de Rumania, en 1985, no en 1983 como apuntó Pick (1984). Por eso, estas dos obras se encuentran en la sección anterior sobre el cine producido en Chile.

Y, por último, se ha representado el número de cada formato y de la cantidad absoluta de las películas en la última línea de la presente tabla poniendo en paréntesis la suma de la última categoría: las películas cuyo contenido no era obvio por su título, no fue presentado en la lista de Zuzana Pick o no era hallable en otras fuentes. Se ha elegido esta representación para aumentar la utilidad de los números, dado que el estudio de los próximos párrafos se referirá a la cantidad de las diferentes temáticas en el cine chileno del exilio.

Así el análisis ha permitido las siguientes deducciones:

Durante los primeros cinco años después del golpe de estado el trabajo de los cineastas chilenos en sus países de refugio estaba muy marcado por sus experiencias recientes. En ese lapso se fabricó el 80% de las películas sobre la Unidad Popular y todas que trataron el golpe de estado. El equilibrio entre los formatos de películas argumentales y documentales, en el caso de los asuntos relacionados al gobierno de Allende, se explica por la singularidad del tema referente al giro gubernamental hacia la izquierda por elección democrática en la Latinoamérica de entonces, que fascinó e inspiró a todo tipo de artistas de cine, sobre todo a los documentalistas. El carácter pasado de los hechos, no obstante, animó una representación ficcional. También muchos directores llevaban imágenes de ese período consigo, cuando huyeron, con las que formaron sus películas después (por ejemplo: *La expropiación*, Raúl Ruiz (1973); *La tierra prometida*, Miguel Littin (1974); *La historia es nuestra y la hacen los pueblos*, Álvaro Ramírez (1975)). Entre las obras de la tratada categoría destacan dos largometrajes de ficción que también se acercan al tema de la etapa socialista, pero a diferencia de sus símiles desde la perspectiva de familias burguesas, no proletarias: *Los trasplantados* de Percy Matas y *La dueña de casa* de Valeria Sarmiento, ambos del 1975.

Sobre el golpe de estado mismo, al contrario, no existían muchos registros filmicos, por lo que sólo pocos documentales han podido rescatar cómo ocurrió la violenta victoria de las Fuerzas Armadas el 11.09.1973. En mayor detalle lo hizo la segunda parte de *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán. En el artículo de Pick figura 1976 como año de estreno, aunque muchas otras fuentes dicen 1977. Entonces, debido al carácter sorpresivo del golpe de estado y al mismo tiempo del final del gobierno de la Unidad Popular, éstas son las únicas dos rúbricas temáticas en la tabla, en las que predominan las obras argumentales (por ejemplo: *Llueve sobre Santiago* de Helvio Soto, 1975) y las animaciones frente a los documentales. Zuzana Pick (1980, p. 26) destacó además la decisión deliberada de Soto de llevar los acontecimientos violentos de su patria a la pantalla grande con una película de ficción para que alcanzara a una audiencia mucho más amplia que la de un documental. El remedio más simple para sobrepasar el problema de que los eventos del golpe ya eran pasados y que los lugares originales eran inalcanzables para las cámaras de los artistas era la animación. Por eso la mitad de las películas animadas hechas entre 1973 y 1983 trata del 11 de septiembre de 1973 y sólo 40% de los filmes de esa categoría temática están compuestas de imágenes filmadas realmente en Chile.

La divulgación de las circunstancias bajo las que vivían sus compatriotas en Chile también evocó un compromiso muy fuerte en los primeros seis años de la dictadura, durante los que se produjeron 12 de 22 obras en total. Sobre todo destacaron la represión y las violaciones de los Derechos Humanos en Chile: *Noche sobre Chile* (Sebastián Alarcón, 1977) que trata de la detención y la experiencia de la tortura que sufrió un adolescente que fue detenido aunque carecía de convicción política alguna; *La piedra crece donde cae la gota* realizada por un Colectivo de cineastas es un documental, también sobre el suplicio, del mismo año; y *No eran nadie* (Sergio Bravo, 1982)²⁶ que tematizó la búsqueda de una mujer por su esposo, un pescador desaparecido en el mar. Su destino servía como símbolo para los miles buscados sin éxito que dejó la dictadura. En el año 1979 llama la atención la cantidad de obras sobre ese último tema, la desaparición de

²⁶ Hans Ehrmann (1990, cit. por Villarroel, 2005, p. 29) lista esta película como hecha en Chile en 1987, pero Zuzana Pick (1984) la denomina una colaboración francesa-chilena del año 1982 y la Enciclopedia del Cine Chileno (http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=522) dice que se filmó en Chile en 1981, pero se estrenó en Francia. Siguiendo a Pick y el último dato se clasifica en el presente trabajo como película del exterior de Chile.

las personas: *Santa esperanza* (Sebastián Alarcón), *Desaparecidos* (Jaime Barrios et. al.), *Prisioneros desaparecidos* (Sergio Castilla), *Recado de Chile* (Colectivo) y *¡Matan a mi mañungo!* (Jorge Fajardo) sientan así las bases para una gama ancha de películas, sobre todo documentales, que tratará el asunto hasta hoy en día.

Sin embargo, disminuyó la producción de filmes sobre la situación en Chile llegando a los ochenta. En 1980 y 1982 sólo se realizó una película en cada año abordando ese tema y en 1981 ninguna. Las razones más decisivas para el descenso fueron probablemente la alienación de los cineastas de su patria y la falta de acceso al país y, resultando de esto, las necesidades de los creadores de reconstruir los espacios que querían retratar. Acción recíproca fue el aumento del número de filmes sobre asuntos no relacionados a Latinoamérica (1979: 7, 1980: 9, 1981: 9, 1982: 9). Cuando en 1983 los chilenos dentro del país empezaban a protestar enérgicamente contra el sistema militar, los cineastas fuera de él volvieron su atención hacia esos sucesos. Algunos incluso visitaron su país de origen para rodar ahí, viajes solamente posibles entonces por la debilitación de las leyes represivas del gobierno militar. Evidencia de este compromiso patriótico es el hecho que en ninguna otra categoría hubo una producción de siete obras de un solo género en un solo año, como lo constituyen los documentales del 1983 sobre la situación en Chile. Unos pocos directores incluso fueron capaces de incluir material grabado dentro del país en sus filmes (por ejemplo: *Chile, donde comienza el dolor*, Orlando Lübbert (1983)), aunque no se les haya permitido filmarlo. En correlación, se redujo la producción de películas sin referencia latinoamericana, con sólo tres en 1983.

El tema más cercano para los chilenos exiliados fue sin embargo, indudablemente, el exilio en sí. El género documental de esta categoría produjo, únicamente en la tabla entera, por lo menos una película al año y generalmente dos. Problemas de integración, nostalgia y recuerdos dolorosos que experimentaban no sólo los personajes inventados o entrevistados de sus obras, sino también los directores mismos, aparecen en esas películas. Además sirvieron para indagar en temas sobre la permanencia y los cambios de la identidad chilena, tan lejos de su patria, una necesidad perceptible sobre todo durante los años setenta. Unos ejemplos importantes representan: *Yo recuerdo también* (Leutén Rojas, 1975), *He venido a llevarme una semilla* (Luis R. Vera, 1976), *La nostalgia* (Valeria Sarmiento, 1979), *Permiso de residencia*, (Antonio Skármeta, 1979) y *Pilsener y empanadas* Claudio Sapiaín, 1981). Estas cinco obras ilustran, aparte de la importancia del tema del exilio, la dispersión de los chilenos en su búsqueda de asilo, ya que fueron

producidas en cinco países distintos (Canadá, Rumania, Francia, Alemania y Suecia). Y también directores que se integraron en su país de adopción hasta un punto en el que ya no iban a volver a vivir en Chile, se manifestaron sobre la nostalgia que experimentaban los chilenos en el extranjero, y eso no sólo justo después de las impresiones del golpe de estado, sino incluso varios años más tarde (por ejemplo *Las tres coronas del marinero* de Raúl Ruiz, 1983).

En la clase de “Otros temas relacionados a Chile” caen todas las obras que demuestran su referencia al país en el título, pero no disponen de más transparencia (por ejemplo *Carta de Chile* de Marcos Galo, 1978), las que cuentan sobre momentos anteriores a los setenta de la historia chilena (por ejemplo *Los puños frente al cañón* de Gastón Ancelovici y Orlando Lübbert, 1975) y las que tratan elementos de la cultura chilena sin disponer de alusiones explícitas a uno de los otros temas (por ejemplo *Inti-Illimani, hacia la libertad* de Patricio Henríquez et. al., 1979). La ambigüedad de algunos títulos y la frecuente falta de información dificultaron la asignación a una categoría u otra de unos cuantos filmes, pero siempre cuando surgían dudas se prefirió la elección de la rúbrica menos específica, es decir la de los “Otros temas relacionados a Chile”, para evitar falsificaciones del análisis.

Incluso retratos de la victoria de la izquierda sandinista en Nicaragua a finales de los setenta (por ejemplo *Residencia en la tierra* (Orlando Lübbert et al., 1979), *Alsino y el cóndor* (Miguel Littin, 1982)) pueden ser interpretadas como expresiones de las esperanzas que conservaban los cineastas exiliados para su propio país. El contenido metafórico y simbólico tan difícil de captar completamente sólo a base de una sinopsis, constituye la mayor razón para los problemas en la clasificación temática de las obras, tanto de ésta, como también de la categoría anterior y las dos siguientes. Para ilustrarlo un poco mejor sirve la cita de Jacqueline Mouesca (1992) en la que explica el caso del director Miguel Littin quien pareció haberse alejado cada vez más de los temas explícitamente chilenos en su producción como exiliado, pero se acercó a ellos al mismo tiempo por otro lado. Se referirá a sus obras *El recurso del método* (1978), *La viuda de Montiel* (1979) y *Alsino y el Cóndor* (1982), las primeras dos adaptaciones literarias de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez sin vinculación explícita a Chile, que por eso figuran dentro de la categoría de las películas relacionadas a otras partes del continente latinoamericano, y la tercera sobre la revolución sandinista en Nicaragua:

Con estos filmes, se diría que Littin les estuviera pidiendo prestadas historias a otros países para desarrollar una problemática que, a pesar de las apariencias, es también chilena. Algo así como seguir el consejo tolstoyano sobre la recreación artística de la aldea para lograr la universalidad, sólo que exactamente al revés: aquí lo universal -que es siempre una noción circunscrita a una realidad constantemente latinoamericana- sirve para llegar por otras vías a lo que representa notoriamente para el realizador su obsesión principal: Chile. (op. cit., p.66)

En el capítulo 4.4 el enfoque volverá a la producción de Littin. Los cineastas chilenos en el exilio entonces no sólo tematizaron su país en asuntos muy propios de él, sino ocasionalmente recurrieron a otros asuntos latinoamericanos, para referirse al mismo tiempo a su nación de origen. Las obras respectivas se interesaban por eso muchas veces por los mismos elementos que fueron representados cuando estaban enfocados en Chile: dictadores (por ejemplo *La caída del cóndor* (Sebastián Alarcón, 1982), *El recurso del método* (Miguel Littin, 1978)), rasgos culturales (por ejemplo, *La triple muerte del tercer personaje* (Helvio Soto, 1979), *La música de América Latina* (Marilú Mallet, 1980)) o experiencias del exilio (por ejemplo *Éramos una vez* (Leonardo de la Barra, 1979), *Los ojos como mi papá* (Pedro Chaskel, 1979)). La descrita apertura del repertorio ilustraba, según Mouesca (2005; p. 102), que el documental chileno estaba madurando hacia una ocupación ya no sólo impulsada por el sentido de tener que cumplir con un deber político, sino que era motivada por la consciencia de realizar una tarea profesional. La singularización del caso nicaragüense en la tabla se derivó de la cantidad de películas respectivas a la unicidad de la situación política en este país. Sumadas evidencian las obras “latinoamericanas” y aquellas sobre las facetas de la chilenidad, la fuerza del impacto que tuvo la dictadura de Pinochet con la expulsión del país de origen y muchas veces del continente completo en la vida y la producción artística de los cineastas exiliados.

Sólo un 28% de las 157 obras citadas abordaron temas no relacionados a Latinoamérica. Además quedó abierta también para varias obras de esta rúbrica la duda por la extensión de la posible referencia simbólica a los sucesos en Chile, cuya intensidad no se dejó definir por la falta de testimonios al respecto. Lo mismo vale para la última categoría, las películas sin información cualquiera sobre su contenido. Pese a eso, la repartición de esos 17 filmes a sus respectivas categorías temáticas, muy probablemente

no habría alterado mucho los resultados del cuadro que demuestran indudablemente la influencia intensa de la represión política en el cine chileno de ese momento.

El llamativo predominio de los documentales, con 98 del total de las obras, casi todos relacionados a su país de origen o el exilio, muestra la necesidad que sentían para investigar, informar y comunicarse sobre su propia situación y la de sus compatriotas. Es decir, los cineastas fuera del país seguían enfocando la chilenidad como tema que se había establecido en los años anteriores dentro de Chile y no sólo mantuvieron su tratamiento, sino lo intensificaron. Y aparte de la abundancia documental, también en los largometrajes de ficción se plasmaron a menudo los temas de la dictadura y del exilio e incluso se usó la animación para acercarse a ellos.

Sobre todo en los documentales, se nota la extensa ocupación autoreflexiva de los chilenos que no trabajaban en el cine dentro del país. Incluso se juntaron varios de ellos en diferentes ocasiones para discutir el porvenir de su industria. Ahí destaca la mesa redonda del Festival de Cine de Moscú sobre la “Orientación y perspectivas del cine chileno” en 1979 (cf. Mouesca & Orellana, 1998, p. 338). En resumen se puede decir que la Tabla 1 expuso que la parte de la crítica introspectiva del Séptimo Arte chileno claramente se llevó a cabo en el exterior del país durante los primeros 10 años del régimen de Augusto Pinochet.

Este cuadro llega solamente hasta finales de 1983, conforme a la lista de Zuzana Pick, debido a la razón ya mencionada que, en ese año, la dictadura abolió las prohibiciones de entrada al país en varios casos de expulsiones. Sin embargo, sólo fue un aligeramiento de la ley, no un cambio total, lo que significó unos años más de exilio para otros cineastas. Por eso, el cine de los chilenos exiliados no termina con 1983, sino sigue existiendo hasta la campaña del No, en contra de la continuidad de Pinochet en 1988 y en ciertos casos incluso hasta las elecciones de 1990. Obras de este período son *La apuesta del comerciante solitario* (Sebastián Alarcón, 1984) que dirige su interés hacia la vida de los chilenos durante los setenta vista desde Rusia, *Despedida en Berlín* (Antonio Skármeta, 1985) sobre la ansiedad de volver, ante todo entre los mayores de edad de los chilenos exiliados, *El color de su destino* (Jorge Durán, 1986) y *Tierra sagrada* (Emilio Pacull, 1987) que abordaron el otro lado, los problemas de retornar desde el exilio, y *En nombre de dios* (Patricio Guzmán, 1987) que, producida por la Televisión Española, destacó el rol que jugaba la iglesia católica en la lucha por los Derechos Humanos durante la dictadura.

Igual que Guzmán volvió por el tiempo del rodaje de su documental sobre la situación política actual (*Acta general de Chile*) Miguel Littin en 1986. Pero contrario a su colega, Littin no recibió el permiso de entrar en el país y sin embargo corrió el riesgo de viajar clandestinamente a Chile por seis semanas. El carácter singular y atrevido del proyecto impulsó a Gabriel García Márquez a redactar un reportaje sobre el episodio del director chileno (*La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, 1986). Littin volvió finalmente con la llegada de la democracia a Chile, a diferencia de otros chilenos que se quedaron en sus nuevas patrias. Raúl Ruiz y Sergio Castilla son los más famosos de este grupo, cuya trayectoria artística después de 1990 por eso ya no será objetivo del presente trabajo. 1988/1989 constituye entonces el límite para el capítulo sobre la cinematografía bajo el régimen de Pinochet, que finalmente termina con la victoria de Patricio Aylwin en diciembre de 1989. El último documental que cae entonces en la categoría de cine chileno en el exterior es *Canto a la vida* de Lucia Salinas (1989). Este filme anticipó con su registro de la vida de siete chilenas en el exilio la importancia que iban a adquirir las mujeres tanto dentro de la producción como dentro de las historias del género documental después de la vuelta a la democracia.

Muchas de las películas citadas arriba en este capítulo nunca se estrenaron en Chile, tampoco varias dirigidas por cineastas que tuvieron éxito internacional después de o durante la dictadura en Chile (por ejemplo: *Diálogo de exiliados* de Raúl Ruiz (1974). La mayoría de los documentales y todas las animaciones, fue hecha sólo para la televisión, igual que los reportajes sobre la dictadura, lo que explica que no hayan llegado a las salas de cine, pero tampoco se mostraron en la televisión. Otras sólo aparecieron a partir de los noventa como *El recurso del método* (Miguel Littin, 1978) y esto, en gran medida gracias a eventos como el tercer Festival de Viña del Mar organizado en 1990, llamado por eso el “Reencuentro”, puesto que juntó la industria interior-chilena con la del exterior (cf. Villarroel, 2005). En general, jugaron un rol importante los festivales de cine, las universidades y la Cineteca Nacional de Chile (a partir de 2006) en la facilitación del acceso público después de la llegada de la democracia a una parte de esos materiales audiovisuales (Mouesca, 2005). Pero durante más o menos tres décadas (desde los setenta hasta finales de los noventa) la producción que realmente constituía el cine chileno del tiempo de la dictadura, era casi completamente desconocida dentro del país mismo y eso claramente más que nada durante la dictadura misma. Las razones se encuentran por un lado en su producción clandestina en formato video y por otro en su realización fuera del

país. Y pese a los desarrollos y esfuerzos de los cineastas e instituciones culturales hoy en día todavía cuentan como desaparecidas cientos de películas chilenas que se perdieron con la llegada al poder de las Fuerzas Armadas y durante su legislatura y que muy probablemente no se encontrarán más. Además hay que considerar también la multitud de obras que nunca se concretó por la autocensura de los cineastas. Por eso “hablar del cine chileno es hablar de fantasmas” para Luis Horta, el subdirector de la Cineteca de la Universidad de Chile.²⁷

Por último cabe decir que llamó tanta atención e involucró a tantos otros países la dictadura de Augusto Pinochet (lo que culminó en la detención del Capitán General en Inglaterra en 1998) que también los extranjeros mismos tematizaron la situación política en varias obras del Séptimo Arte. En los años posteriores al golpe militar se produjeron varios noticiarios, reportajes, documentales y también algunas películas ficcionales sobre Chile en Francia, Inglaterra, Cuba, México y varios otros países, donde en ese momento y poco después se iban a radicar la mayoría de los fugitivos de Chile.²⁸ Esos registros lograron a menudo delatar más de lo que quería presentar la Junta en el extranjero sobre su política y su camino al poder. Sus denuncias y sus intentos de activación se muestran ya en muchos de los títulos, p.ej.: *La hora de los cerdos* (Santiago Álvarez, 1973) o *Contra la razón y por la fuerza* (Carlos Ortiz, 1974). Entre estas películas hay que poner de relieve el documental *El espiral* del francés Armand Mattelart (en colaboración con Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux y Chris Marker, 1976) que destapó el rol que jugaron los Estados Unidos en la planificación estratégica de las sabotajes de la campaña electoral y después la derrota de Salvador Allende²⁹, además de *Pinochet y sus tres generales* de José María Berzosa (1977) que utilizó con maestría el recurso de la ironía para desenmascarar las paradojas de las doctrinas de Pinochet y la Junta Militar con sus propias palabras³⁰.

²⁷ Vera-Meiggs, David; Aliaga, Ignacio; Horta, Luis. (2010): *Cien años del cine chileno argumental*. Charla realizada el 17.08.2010 durante el Sanfic 2010.

²⁸ Para títulos concretos y una lista más completa vea Pick (1980, p. 18).

²⁹ <http://conflits.revues.org/index17395.html>

³⁰ Cf. Calvelo, José Manuel. (2010): *La ironía en torno al poder*. Charla realizada el 07.09.2010 sobre *Pinochet y sus tres generales* de José María Berzosa (1977). Santiago: Museo de la memoria y los derechos humanos.

Asimismo resaltan por su fuerte compromiso los documentalistas alemanes Walter Heynowski y Gerhard Scheumann con once filmes dedicados al tema a lo largo de la trayectoria entera de la dictadura pinochetista (Mouesca, 2005, p. 109). Hay que nombrar también el largometraje argumental *Missing* de Constantin Costa Gavras de 1982. Este cuenta la historia de una mujer estadounidense que busca huellas de su marido con el que vivía en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular y quien desapareció durante las primeras semanas después del golpe de estado en Santiago. Al final se sabe que fue asesinado. La obra destaca por su alto reconocimiento internacional y la concordancia de la historia del estadounidense con la de un chileno, cuyo sufrimiento había aparecido en un cuento de un personaje en *Los trasplantados* siete años antes. La historia contaba la búsqueda de esposa y padre por un chileno que también había sido acusado de participación en actividades extremistas de izquierda y cuyo padre a su vez había culpado a su mujer por su desaparición. La reiteración del asesinato por sospecha de subversivo señala la semejanza entre los destinos que vivieron muchos detenidos por actos contra las Fuerzas Armadas, que en muchos casos ni habían realizado. La obra de Costa Gavras además pone énfasis en el alcance global de estas torturas y estos asesinatos que tampoco se detuvieron ante un pasaporte estadounidense. Después surgieron temáticas semejantes en varias películas más, como en la ya citada obra *La estación del regreso*, filmada dos años después en Chile.

4. El cine de la democracia (1990 - 2010)

4.1. Trasfondo industrial

Acabadas las “largas vacaciones del ‘73” (Mouesca, 2005, p. 109), con sólo una docena (cf. capítulo 3.2) de estrenos en el circuito comercial entre 1974 y 1989, el cine chileno se veía cara a cara con varias expectativas, llegada la democracia. La muestra de 23 largometrajes argumentales y 15 documentales (Villarroel, 2005, p. 29), también muchos terminados antes de 1990, no accesibles al público chileno hasta entonces, provocó, junto a la reunión de casi todos los cineastas exiliados y los que habían trabajado en el interior, en el festival del “Reencuentro”, una euforia enorme y pronósticos muy ambiciosos para el cine chileno. 20 de esas películas llegaron también a las salas comerciales. Por esa viva actividad del cine nacional, según la opinión de varios profesionales, éste debía aún superar el florecimiento de los sesenta. Pero la disposición de los creadores no se sobrepuso como querían a los numerosos problemas que los esperaban:

Pronto después de la inauguración de la legislatura de Aylwin se redujeron las subvenciones extranjeras, que para la producción artística bajo un gobierno constante y demócrata ya no se consideraban tan necesarias como antes. Pero no existía marco jurídico nacional para la protección y el apoyo de la industria cinematográfica chilena y sin éste era imposible una producción continua y lucrativa (cf. Mouesca, 2005). Aparte de los EE.UU., que por el alcance de su cine carecen de ellas, existen leyes de fomento cinematográfico mundialmente para posibilitar la competencia nacional e internacional a pequeñas industrias fílmicas. Ése era el caso también en Chile, antes de la dictadura. En el período del auge del cine chileno durante la segunda mitad de los sesenta, el Séptimo Arte nacional había contado con un Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica aprobado por el gobierno de Eduardo Frei Montalva en 1965 (Mouesca, 1988, p. 34). El cineasta Patricio Kaulen, que había experimentado el florecimiento bajo Frei, expresó el impacto de la ausencia de este tipo de ayuda estatal en los noventa de la manera siguiente:

La política del libre mercado al no considerar otros sistemas de ayuda a la producción cinematográfica nacional, obligó al cine chileno a competir de igual a igual en el mercado. Es decir, lo condenó a una muerte lenta o, al menos, a una dolorosa e interminable agonía. (cit. por Mouesca, 2005, p.111)

Conforme a su política de no alterar significativamente el sistema económico que había otorgado al país el “milagro económico” durante la última década, los gobiernos demócratas sucesivos a la dictadura se demoraron casi 15 años en llegar a un cambio verdadero en su actitud hacia el fomento del ámbito audiovisual. El primer efecto gubernamental de las quejas similares a la de Kaulen, presentes desde el inicio de la democracia, se manifestó en 1995: Se entregó al Congreso Nacional la petición por una Ley del Cine (Trejo, 2000)³¹. Ésta, sin embargo, necesitó 10 años más para convertirse en realidad aprobada y ejercida, en forma del Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). Aunque constituirá un gran avance para el cine chileno del momento, sería sólo el tardío restablecimiento de un tipo de apoyo que 40 años antes ya había existido para el cine del país.

Mediante unos cuantos proyectos (cf. Carreño, 2010; Trejo, 2000) el gobierno intentó rellenar el vacío en el fomento audiovisual previo a 2005, pero sólo a finales de la década de los noventa su labor dio frutos notables. En 1992 un grupo de cineastas, llamado Cine-Chile, convenció al Banco del Estado de darles créditos para seis proyectos suyos. Pero el esfuerzo fracasó debido a los pocos ingresos de su muestra en las salas comerciales, que en total no alcanzaron la suma de los créditos y endeudaron a varios de sus realizadores (Carreño, 2010). La decepción bilateral significó un pequeño quiebre en la colaboración del estado para la construcción de una competitiva industria cinematográfica nacional:

El tema de las deudas suscitaría tanta tensión entre los cineastas y el gobierno de Eduardo Frei -al cual correspondió enfrentar este problema- que dio como resultado que la Secretaría de Comunicación y Cultura centrara su atención en el teatro, en desmedro del cine. (Carreño, 2010, p. 7)³²

La CORFO (Corporación de Fomento de la Producción, fundada en Chile en 1939 (Mouesca & Orellana, 1998, p. 167)) era hasta el momento la organización estatal más importante para el financiamiento del arte, pero no apoyó mucho el cine después de este quiebre. Mayor eficacia tuvo el Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes (Fondart), que fue creado a finales de 1992 y que cada año aumentó su ayuda financiera, llegando a organizar un concurso de las obras financiadas por él. En 1998 además inició la otorgación de subsidio diferenciado para los distintos géneros cinematográficos con la

³¹ <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual1/pdf/trejo.pdf>

³² http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/CARRENO_REVISADO.pdf

meta de entregarles mejor financiamiento puntual. Esa fecha coincide con un nuevo viento que despertará el cine chileno de su agonía. Por consiguiente, antes de la aprobación de la ley de fomento audiovisual, el Fondart constituía la fuente más importante de apoyo para los cineastas chilenos (cf. Mouesca, 2005, p. 119).

Ellos tenían que luchar por su arte, sin formar un grupo homogéneo. En la época de los noventa el Séptimo Arte chileno se realizó por diferentes generaciones de cineastas, formados en distintas escuelas de cine, casi todas extranjeras. Por eso a pesar de la falta de financiamiento se abordaban numerosos temas diferentes, desde distintos puntos de vista. Sin embargo no se producía un equilibrio de géneros. La comedia, por ejemplo, sólo constituía un 8% del total de las obras argumentales producidas entre 1990 y 1997.³³ Una explicación para la escasez de este género proviene la analista María Carreño:

*En Chile es tan difícil hacer cine, es tal el esfuerzo personal de los cineastas, que nadie tiene energía para abordar proyectos de diversión, uno aborda proyectos que abordan un contenido que te compromete o que te importa en lo personal. (Carreño, 2003 cit. por Carreño, 2010, p. 8)*³⁴

Así se creó el prejuicio que uno no se podía entretener viendo cine chileno, atracción muy importante para gran parte del público. La poca experiencia en el ámbito de la comedia, junto a la previa habituación del público a películas de contenidos planos, poco provocativos o complejos durante la dictadura pinochetista, tuvo así una parte de la culpa para el fracaso taquillero de las nuevas creaciones. Otro factor era la ausencia de centros de formación cinematográfica (aparte de la Escuela de Cine que se inauguró en 1995 y de la que entonces hasta 1998/1999 tampoco egresaron cineastas profesionales).³⁵ Pero el mayor peso en la restricción creativa tenían, sin duda, las normas que aún regulaban los contenidos y los lugares de filmación: la censura y la constitución requerían pagos para rodar en parques nacionales o espacios públicos (cf. Trejo, 2000). Los costos que de este modo se generaron para los proyectos fílmicos, limitaban los cineastas a intentos fílmicos cargados de significados personales, realizables en espacios pequeños y privados. Además debían considerar a la hora de decidirse entre una historia superficial para ellos o una determinada por su experiencia íntima que, ante los recursos escasos, su primera

³³ Calculado en base a la tabla final de Carreño (2010, p. 16-17).

³⁴ http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/CARRENO_REVISADO.pdf

³⁵ http://escuelacine.cl/?page_id=5

película podría ser su única. Otra razón por la rara elección del género era que las recientes historias individuales de los realizadores no encajaban bien con la comedia.

El Consejo de Calificación Cinematográfica no había experimentado reformas después de los cambios en 1974 que instalaron la prohibición de obras que “atenten contra la moral, las buenas costumbres y la seguridad nacional [...] o que promuevan el odio de clases, el marxismo, el leninismo o cualquier otra ideología antipatriota” (D.L.Nº 679 de 1974, cit. por Trejo, 2000, p. 4). Claramente la vigencia de ese tipo de censura generó todavía en los años noventa un alto grado de autocensura entre los cineastas chilenos que dependían de los ingresos de sus obras. El fracaso del intento de cambiar las normas de la instancia censuradora en 1998 demostró la profunda influencia que ejercían aún la derecha y las Fuerzas Armadas aún en la política de Chile (Trejo, 2000, p. 4, nota a pie de página 2). Asimismo, una gran parte de la población todavía apoyaba sus doctrinas, hecho visible por ejemplo en *I love Pinochet* de Marcela Said (2001). Por eso, era necesario, también en términos financieros, elegir bien la dirección temática de un proyecto fílmico, ya que muy provocativo o polarizado podría no sólo ser rechazado por el Consejo Cinematográfico, sino que incluso siendo aprobado, podría perder parte de su posible audiencia, sobre todo, aquella con la mayor cantidad de recursos económicos para ir al cine seguido (cf. Carreño, 2010).

Además faltaban los espacios y la disposición estatal de crear éstos con nuevas salas de cine y un esfuerzo de la televisión para mejorar la difusión de las películas chilenas (cf. Mouesca, 2005).

El conjunto de estos factores produjo el reducido interés del público por los filmes nacionales y la crisis agónica del cine chileno de los años noventa. En 1997 el 92% de la recaudación bruta en las salas de cine en Chile correspondía a los ingresos generados por películas estadounidenses y sólo un 1% de las ganancias totales era mérito chileno³⁶, aunque el número de salas de cine del país se había multiplicado de 80 en 1991, a 240 ya sólo en la Región Metropolitana ocho años después (Carreño, 2010, p. 12). El género del documental había mostrado bastante actividad en formato video durante los primeros años de la democracia, pero su audiencia, antes mucho más interesada en retratos de su

³⁶ Cálculo hecho en base a la columna del año 1997 del Cuadro N°3, facilitado por MC&R-Spain, HOYTS y UIP, citado por Trejo (2000, p. 8).

entorno, disminuía a medida que creció la convicción de vivir en un país estable, sin sucesos públicamente no transparentes (para más información vea Mouesca, 2005).

Pero la diferencia en entrega de fomentos para los distintos géneros por parte del Fondart y la petición de la abolición de la censura cinematográfica, presentada durante el gobierno de Eduardo Frei, inauguraron en 1998 una nueva era con muchas innovaciones en el cine chileno: Sólo un año después el estado reinició sus esfuerzos de apoyo por un acuerdo entre los Ministerios de Economía y Educación y la CORFO que adjudicó fondos a “la preparación de proyectos, el rodaje, la post-producción y la distribución de películas chilenas de largometraje” (Trejo, 2000, p. 6). Los efectos de la ayuda estatal aumentada se reflejaron enseguida en la cantidad de estrenos chilenos anotada en los años siguientes de la confirmación del acuerdo:

Tabla 2

Tipo de Producción	1997	1998	1999	2000	2001
Largometrajes	1	4	3	12	13

Fuente: CORFO y Fondart. (cit. por De Velasco, 2002, p. 8)³⁷

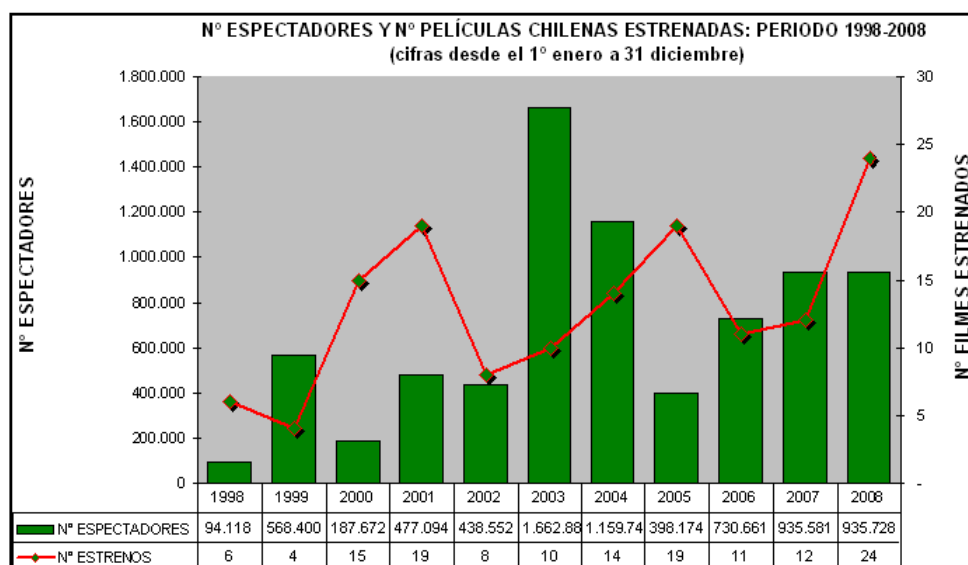
Además, entre 1999 y 2000, se celebró el mayor éxito taquillero en el cine chileno de los noventa con la cinta *El chacotero sentimental* de Cristián Galaz (1999). Su personaje protagónico se basó en una figura muy popular del Chile de entonces, el Rumpy, interlocutor de una emisión de radio para confesiones sentimentales, homónima al título de la película. La facilidad de identificarse con los personajes del filme constituyó la gran razón de su triunfo en Chile. La película que atraerá a una cantidad aún más elevada de espectadores en 2003 será *Sexo con Amor* (Boris Quercia). Otra vez abordará el tema de las relaciones sexuales y sentimentales y al igual que en la anterior en tres historias unidas. El mismo año, otro tema chileno obtuvo buenos resultados al ser adaptado al cine, esta vez desde la literatura: la minería. *Sub Terra* (Marcelo Ferrari), contaba una historia sobre las condiciones de trabajo en una mina de carbón en el pueblo de Lota el año 1897. *Machuca* (Andrés Wood, 2003) se sumó a la lista de los filmes chilenos más vistos en 2004. Logró como primera película que trataba directamente la dictadura, mostrar la gama amplia de las clases sociales existentes en el tiempo agitado de las protestas de los ochenta, desde una inocente perspectiva pueril.³⁸ Coincidiendo con el debate sobre la

³⁷ http://www.icex.es/FicherosEstaticos/auto/0606/AudioVisual%202002_16219_.pdf

³⁸ Las referencias temáticas de los filmes provienen de las páginas respectivas de www.cinechile.cl.

causa Pinochet y la disculpa pública por los crímenes militares de la dictadura, expresada por el General Emilio Cheyre (cf. 2.2), se convirtió en la película más vista del cine chileno de su año de estreno. Gracias a las últimas 3 producciones nombradas, posibles por los nuevos caminos de financiamiento, el cine chileno experimentó su lapso de mayor atracción en los últimos 20 años en 2003/2004:

Tabla 3



Fuente: Informe electrónico del CNCA: *Películas Chilenas "estrenadas" por año: año 1998 a 2008*.³⁹

La tabla 3 muestra además que el número de películas producidas entre comienzos de 1999 y finales de 2004 superó con 70 cintas por más del doble los estrenos de los 8 años anteriores (las ya citadas 34 películas entre 1990 y 1998 según Carreño, 2010). El año 2005, probablemente debido a la inauguración del Fondo de Fomento Audiovisual, presentó más opciones en términos de estrenos, pero ninguno alcanzó las cifras anteriores. A partir de esa fecha el público del cine chileno se mantuvo constantemente arriba de los 500.000, completando la lista con los datos de 2009: 14 estrenos con 546.430 espectadores⁴⁰. No obstante, queda por señalar al respecto que en 2007 y 2008 se atrajo al mismo número de espectadores aunque de un año al otro se duplicaron los estrenos. Con toda esta información se deja formar la siguiente tabla, que dará a entender lo importante que era el papel que jugó el cine chileno dentro de la oferta cinematográfica en

³⁹ <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1203.pdf>

⁴⁰ Datos procedentes del informe electrónico del CNCA: *Películas chilenas "estrenadas" año 2009*. (<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text2324.pdf>)

recaudación bruta y atracción de espectadores entre 2001 y 2009, comparado con la década anterior de la cual anteriormente se mencionó el 1% que era la parte chilena de la recaudación bruta cinematográfica de 1997 (cf. De Velasco, 2002 y Trejo, 2000).

Tabla 4: Porcentaje en los estrenos en Chile del cine nacional (2001-2009)

Películas estrenadas	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	Promedio
N° películas	10%	5%	6%	8%	10%	5%	7%	12%	8%	8%
N° espect.	5%	4%	16%	10%	4%	7%	8%	9%	4%	7%
Rec. bruta	5%	4%	15%	10%	4%	7%	8%	8%	4%	7%

Fuente: Cálculación basada en los datos totales de los informes anuales del CNCA sobre el total de las películas “estrenadas” comparado con los datos de las películas chilenas “estrenadas” en Chile entre 2001 y 2009.⁴¹

El promedio de cada una de las tres categorías se muestra mucho más alto que el respectivo de la década anterior. Las pequeñas divergencias entre el número de los espectadores y la recaudación bruta se explican por los precios más elevados para unos filmes extranjeros de mayor duración o formato 3D.

Gran aporte en el aumento de estrenos y audiencias fue la libre ampliación temática dentro del cine chileno. La protección jurídica y el apoyo financiero del estado habían posibilitado ese desarrollo. Otra fuente de recursos fue el establecimiento de varios acuerdos de cooperación internacional dentro del área cinematográfico (cf. página web del CNCA)⁴². Además surgieron nuevas plataformas de oferta para los cinéfilos a través de una variedad de festivales. En las páginas web www.cinechile.cl y la del CNCA están listados 33 festivales diferentes, la mayoría entrada en existencia sólo después de 2000 o incluso luego de 2004.

Base para la evolución del cine chileno en los últimos 10 años fue también la formación de los cineastas chilenos que ha sido integrada en diferentes escuelas y facultades universitarias. El comienzo constituyó la Escuela de Cine de Chile con su fundación en 1995, cuya primera generación de cineastas contribuyó al boom de la

⁴¹ <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual/index.php?page=seccion&seccion=1493>

⁴² <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual/>

industria en 1998. Fue seguida por la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC) que dio luz a una licenciatura en cine el año 2001.⁴³ Luego vino la creación del título “Director Audiovisual” en 2003 dentro de la Pontificia Universidad Católica de Chile que en 1958 ya había contado con un Instituto Fílmico⁴⁴, y, 32 años después de la clausura del instituto más especializado en cine antes del golpe de estado, reabrió también la Universidad de Chile una carrera (“Cine y Televisión”) para el aprendizaje del arte cinematográfico en 2006⁴⁵. Más información sobre otros tipos de educación universitaria en el ámbito cinematográfico facilita la CNCA en su página web. Los efectos del incremento de la oferta de formación fílmica se hicieron visibles en los numerosos cineastas que estrenaron sus primeras obras durante la segunda década de la democracia. Seguramente crecerá aún más ese auge cuando ganen terreno los graduados de las carreras más jóvenes.

Otro de los cambios importantes fue la abolición de la censura por la Ley de Calificación Cinematográfica. Se decidió en 2002 y entró en función el 3 de enero de 2003. Durante el año siguiente pasó otra reelaboración y en noviembre entró en vigencia en su forma actual. Sólo en ese momento “se eliminó del Consejo la participación de los representantes del Poder Judicial y de las Fuerzas Armadas”⁴⁶. Las sedes dentro de la nueva institución están repartidas entre miembros del Ministerio de Educación, rectores universitarios, profesores de asociaciones gremiales, críticos y directores de cine. Ya no se trata de censura; la labor que lleva al cabo el Consejo es ahora la calificación etaria y la añadidura de avisos cuando una obra muestre "contenido pornográfico o excesivamente violento" (op. cit.). Esta innovación influyó directamente en la televisión nacional que, a partir del momento, pudo mostrar películas extranjeras y nacionales que antes no habían llegado a la pantalla chica de Chile, además de eliminar lo que había quedado de autocensura pinochetista entre los cineastas.

Sin embargo, a pesar de contar con tanto interés, bastante fomento y educación especializada, el área cinematográfico de Chile todavía carece de buenas estrategias para

⁴³ http://www.uniacc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=93&Itemid=192

⁴⁴ http://comunicaciones.uc.cl/prontus_fcom/site/artic/20040326/pags/20040326124823.html

⁴⁵ http://www.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=not&url=8978

⁴⁶ <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual/index.php?page=articulo&articulo=4217>

venderse. En una charla del Sanfic 2010⁴⁷, destacaron varios directores jóvenes la ausencia de una competencia en el cine chileno. Según ellos la mayor razón para este hecho era que las películas nacionales no se muestran al mismo tiempo en los cines, sino una tras otra, para no quitarles sus pocos espectadores. La resultante falta de estimulación de la curiosidad por la elección entre esas obras tiene, en su opinión, la culpa de la poca ganancia de nuevos públicos para la industria nacional. Y las cifras anteriores de más de 500.000 espectadores para cintas como *El chacotero sentimental* o *Sexo con amor* no deben engañar. 9 de los 14 estrenos chilenos en 2009 atrajeron a menos de 10.000 espectadores, tres llegaron a entre 75 y 95 mil y sólo *Grado 3* (de Roberto Arriaguita, el mismo Rumpy, interlocutor de radio mencionado anteriormente por la adaptación de su emisión “El chacotero sentimental” al cine) superó la marca de 200.000.⁴⁸ Esta repartición de los espectadores es típica para el cine contemporáneo en Chile. Probablemente la distribución insuficiente, junto con la falta de publicidad, más otras razones, forman parte importante del porqué la producción cinematográfica chilena (aparte de pocas excepciones) no llega a las grandes audiencias.

Asimismo, tampoco alcanzan varias de las películas más antiguas y de las nuevas la pantalla chica. Según Carreño (2010, p. 13) las películas chilenas tienen un alto porcentaje de espectadores en la televisión, hecho muy contradictorio a la poca afluencia a las salas de cine. Además el informe de De Velasco resaltó en 2002 la alta presencia de la televisión en los hogares chilenos, cifra que en los últimos 8 años debe haber crecido. Los chilenos entonces esperan que lleguen los filmes nacionales a su hogar en vez de ir a pagar por verlos en salas de cine. Pero como puso de relieve Portales (2007) esos filmes no incluyen las centenas de obras del exilio y de la actualidad que contemplen la historia del país a través de una mirada crítica. Al contrario, todavía con una forma de censura se eliminan las posibilidades que aparezcan similares cintas en las casas chilenas. Los métodos para impedirles la muestra en la televisión que listó el autor eran:

Comprar películas o documentales para después no exhibirlos; asegurar su exhibición a los cineastas para luego por motivos fútiles dejar de hacerlo (como TVN

⁴⁷ Núñez, Carlos. (2010): *Nuevos Lenguajes y Miradas del Cine Chileno*. Panelistas: Che Sandoval, Elisa Eliash, Fernando Guzzoni, Rodrigo Susarte, José Luis Sepúlveda, Christopher Murray y Pablo Carrera. Charla realizada el 20.08.2010 durante el Sanfic 2010.

⁴⁸ <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text2324.pdf>

con “La Colonia”, de Orlando Lübbert; y con “Estadio Nacional”, de Carmen Luz Parot); o auspiciar su muestra en un Cine-Hoyts para que la vean algunos centenares de personas, sin darlo en sus pantallas (como TVN con “El caso Pinochet”, de Patricio Guzmán). (op. cit. p. 105)

De esta manera quedan ocultas al gran público televisivo chileno ciertas obras de (por ejemplo) Miguel Littin, Helvio Soto, Orlando Lübbert, Pedro Chaskel, Sergio Castilla, Luis Vera, Valeria Sarmiento y Sebastián Alarcón, más documentales como *La batalla de Chile*, *Chile, la memoria obstinada*, *El caso Pinochet* y *Salvador Allende* de Patricio Guzmán, *La flaca Alejandra* de Carmen Castillo, *No olvidar* de Ignacio Agüero, *La venda* de Gloria Camiruaga, *Estadio Nacional* de Carmen Luz Parot y *I love Pinochet* de Marcela Said (cf. op. cit. p. 105). Todos los nombrados son filmes o autores claves de la historia cinematográfica chilena que se han mencionado en los párrafos anteriores y aparecerán más adelante por su peso en el tratamiento cinematográfico de la dictadura. Otros ámbitos que además son afectados por el escondimiento en la televisión son, según Portales, además “temas de gran interés público” capaces de causar grandes polémicas; “noticias muy trascendentes” y referencias a la dictadura que si se dan, se expresan por eufemismos. Resalta que dentro de los áreas descritos, se oprimen sobre todo los asuntos de mayor vinculación al régimen de Pinochet. ¿Cómo se debe desarrollar entonces el interés entre los chilenos por películas nacionales por similares temas, si su mayor fuente de información y entretenimiento diario se las niega o, al menos, enrarece en gran medida la confrontación del público con semejantes obras? Claramente tiene influencia en el gusto cinematográfico la oferta televisiva, cuyas carencias “constituyen otra de las múltiples herencias que nos legó –en conjunto con el modelo económico– el régimen de Pinochet” (op. cit. p. 101).

Sólo el 30 de septiembre de 2010, el cineasta chileno Daniel Henríquez reafirmó esos problemas de su sector laboral constando que hoy en día el mayor obstáculo es “el poco tiempo de exhibición que tiene el cine chileno” y que “la deuda pendiente es tener más espacio en las salas y [...] el reto es aguantar más tiempo en la cartelera”⁴⁹. Pero, a pesar de esos problemas y la lenta recuperación de la despolitización de la nación durante Pinochet, películas chilenas sobre aspectos de la dictadura se han mantenido en la

⁴⁹ http://noticias.telemedellin.tv/794_cine/862886_afirman-que-la-dictadura-termino-con-el-cine-chileno-y-hubo-que-empezar-de-cero.html

cartelera nacional y su calidad diverge a menudo de la cantidad de sus espectadores. Serán presentadas cronológicamente en los siguientes capítulos. Cuando la película misma no era accesible, referencias temáticas o técnicas a ella, más las informaciones sobre su director y los premios que ganó, se han sacado de la página sobre el filme o la persona en www.cinechile.cl. Además han completado la lista informaciones semejantes de www.bazuca.com, www.imdb.com, o del catastro de la ADOC⁵⁰. Otras fuentes y páginas del internet usados para los análisis se han destacado explícitamente junto a la película correspondiente.

4.2. Los documentales

Los capítulos anteriores han demostrado en varias ocasiones el gran valor que tuvo el documental antes y durante el transcurso de la dictadura en su función de captar los sucesos nacionales y animar al público a reflexionar sobre ellos. En 1990 empezó en el documental nacional una transformación respecto al lenguaje hacia el uso más extenso de la función apelativa, en el sentido de la definición de la misma según Roman Jakobson. Así continuaba la labor que habían iniciado sus precedentes prepinochetistas. Antes del '73 la meta de ese género había sido despertar con sus mensajes emocionalmente a la población chilena, característica que el régimen militar después claramente refutaba. Sobre todo en los principios de la dictadura el documental había perdido totalmente este cargo provocativo y había adquirido un sentido puramente informativo y pasivo. Como destacaron Essmann et al. (2002, p. 105) eso llevó a la amplia exclusión del punto de vista del director de su obra que simplemente puso la cámara en un lugar para captar los sucesos. Durante las últimas dos décadas el género despertó de esa agonía e intensificó el anterior llamado a la gente para enfrentarse a su realidad y a los sucesos pasados que definen su identidad (cf. Essmann et al., 2002). Se opuso, por consiguiente, al sector político que intentó acabar lo más rápido y diplomáticamente posible con el pasado en el escenario público a través de documentos como el Informe Rettig, que servían de observaciones, pero no de activación a la indagación en el porqué de los hechos.

Los documentalistas que al principio de los ochenta empezaban a registrar las insurrecciones del pueblo, siguieron con su labor también durante la segunda mitad de la

⁵⁰ http://www.adoc.cl/cat/?page_id=125

década y luego de 1990. De ese trabajo comprometido incluso ya salieron críticas a Pinochet durante el período en el que la dictadura militar intentó encabritarse por última vez: *Los niños de Septiembre* (Sergio Marras, 1989) sobre la recepción entre los adolescentes de la figura de Salvador Allende y *No me amences* (Andrés Racz, 1990) que registró, todavía en video, la lucha por la democracia a partir del No en 1988 hasta la elección de Aylwin en 1990 y presentó además relatos resumidos de varias personas de ámbitos políticos o culturales sobre la era pinochetista.

Pese al impulso que dio la apertura en 1990 al cine argumental en dirección hacia la tematización de la dictadura (cf. el próximo capítulo), fue el documental el género que facilitó por lejos la mayor parte del trabajo memorativo histórico. Sin embargo, nunca logró la misma cantidad de audiencias como su hermano cinematográfico, aunque en éste tampoco eran las producciones nacionales las que atraían a la mayoría de los espectadores. Es decir, la disposición artística para tratar el tema dictatorial estaba presente, lo que evidencian los números de documentales producidos en esos años. Pamela Pequeño de la Torre contó en su tesis *Sinopsis del documental chileno* (2000) 19 documentales en 1990, 12 el año después y 20 en 1992. La misma autora consiguió aún más información siete años después para el catastro de documentales chilenos con la ayuda de otros documentalistas.⁵¹ Ahí están listados 26 documentales para el primer año de la democracia, 15 para el segundo y, de nuevo, 20 para 1992. Evidentemente la producción era mucho más fértil que la del género argumental (cf. próximo capítulo). Sin embargo, se dejará abierta, como antes, la investigación de esos filmes del inicio de la democracia para un trabajo que se ocupará de los filmes chilenos en video análogo, formato de casi todas esas obras (hasta finales de 1993), aparte de *La cruz del sur* (Patricio Guzmán, 1992) y *Sueños de Hielo* (Ignacio Agüero y Andrés Racz, 1993), filmadas en película de 16mm y *Farwell Isla Negra* (Hernán Garrido, 1990) rodada en celuloide de 35mm, pero ninguna de estas tres cintas tematizaba la dictadura. Sólo seis más se filmaron en Betacam, el formato de video técnicamente más avanzado y profesional de aquel momento, cuyo seguidor digital se establecería como la cámara más popular sobre todo en el mundo documental y televisivo, poco después de su primera aparición en 1993 (cf. Long & Schenk, 2002). Entre ellas estaba *Correcto...o el alma en tiempos de guerra* de Orlando Lübbert (1993), una muestra de los métodos psicológicos

⁵¹ http://www.adoc.cl/cat/?page_id=125

que el ejército había usado durante la dictadura para manipular a los chilenos y mantener el poder. Este tema ambicioso evidencia la voluntad y la capacidad de reflexionar sobre la historia reciente entre los cineastas chilenos.

Sin embargo, opuesto a la disposición de los creadores, el anterior interés informativo del público en los documentales empezó a disminuir con el quiebre político que introdujo la elección de Aylwin. En consecuencia, a sus realizadores se les agotaron muchos círculos de difusión que durante la dictadura habían emitido los materiales clandestinamente elaborados y la televisión chilena todavía no estaba dispuesta a mostrar introspecciones demasiado críticas y denunciadoras. Además se retiraron las ONG que habían fomentado la fabricación de registros fílmicos en Chile durante el gobierno de Augusto Pinochet (Mouesca, 2005, p. 114). Por consiguiente, los cineastas no encontraron la plataforma que necesitaban para sus imágenes, ante todo las hechas en video, con las que querían presentar su espejo de la historia chilena. Tendrán que pasar casi diez años antes de ganar nuevos espacios significativos de difusión y aumentos en las audiencias para el género documental.

Además, también comenzó a cambiar la mentalidad que antes había impulsado a los artistas jóvenes hacia el aprendizaje de hacer cine a través del documental. Ya no era tan común y necesaria la labor delatadora de registrar todo lo que pasaba a su alrededor, por lo que disminuyó la (auto)educación por el video. A muchos los atraía el género ficcional que parecía implicar más fama y éxito internacional. Por lo tanto las obras contadas antes nunca llegaron a ser apreciadas e incluso ni siquiera conocidas en su gran mayoría (Mouesca, 2005). Sin embargo, no desapareció el género documental. Ya sea por la tardía valoración del rol que jugó el género durante el régimen militar y sus respectivas implicancias sentimentales y traumáticas (de parte de cineastas y espectadores), por la política de no dar demasiadas vueltas al pasado, sino centrarse en el futuro, por la falta de fomento cinematográfico o por la influencia que todavía ejercían los años de represión y sus representantes o quizás, por todas estas razones juntas, es que el documental empezó a florecer con la llegada del nuevo siglo. No obstante, también durante los noventa, de vez en cuando surgió un documental que alcanzó a un mayor público.

Tales excepciones se lograron, sobre todo, a través de apoyo y reconocimiento extranjero como evidencia el caso de la producción francesa-chilena *La flaca Alejandra* de Carmen Castillo y Guy Girard (1994). Su autora principal (Carmen Castillo) vivía en Francia, su país de exilio después de haber sido expulsada en 1974, en el momento de la

realización, pero empezó a volver a su nación de origen con cada vez más frecuencia después del viaje a Chile para rodar ese documental. Hoy en día es profesora e investigadora de historia en la Pontificia Universidad Católica de Chile.⁵² Castillo, como miembro del MIR, sufrió toda la amplitud de la dureza dictatorial en un ataque repentino de la DINA en 1974 a su casa en el barrio alto de Santiago donde vivía en clandestinidad. Debido a esto, perdió no sólo su derecho de estadía en Chile, sino también, a su marido, Miguel Enríquez, y al bebé del que estaba embarazada. Los mismos hechos y la vida de Enríquez habían sido motivo de un documental ya en 1975, *Nombre de guerra: Miguel Enríquez*, realizado por un Colectivo en Cuba (repblicado por Patricio Castilla en 1988), pero ahora la historia se contó desde la perspectiva mucho más íntima de su mujer. 20 años después, de la dolorosa experiencia, Castillo retrató fílmicamente a la mujer que la había delatado a ella y a su marido: Marcia Merina. Mejor conocida como “La flaca Alejandra” se había hecho famosa por haberse convertido de una mirista a una informante de la DINA, después de haber sido torturada. En 1994 estaba a punto de dar testimonio en corte sobre su tiempo y sus jefes en la policía secreta del régimen militar.⁵³ Castillo filmará varios documentales más, casi siempre vinculados a asuntos chilenos (cf. Mouesca, 2005), antes de volver explícitamente al tema de la dictadura con la indagación más íntima posible: el momento y las circunstancias de su detención y de la muerte de su esposo en *Calle Santa Fe* (2007). No obstante, el motivo de su documental era mucho más general, haciendo hincapié en la extendida ignorancia histórica sobre el MIR y su lucha. La directora misma declaró:

*Yo estaba indignada porque la ideología dominante en Chile hace creer que la muerte de Miguel y de mucho[s] otros fueron inútiles.*⁵⁴

Usando parecidas colaboraciones de distintos países, Gastón Ancelovici logró producir su trabajo en los noventa.⁵⁵ El director, cuya obra entera giraba alrededor de la historia chilena, había participado en su primer documental (el ya mencionado *Los puños frente al cañón*) bajo el gobierno de la Unidad Popular, antes de estudiar cine en el exilio francés. Luego de esa formación contribuyó mucho a trabajos en colectivo (por ejemplo:

⁵² <http://www.cinechile.cl/persona.php?personajeid=3875>

⁵³ http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=323

⁵⁴ http://www.soitu.es/soitu/2008/08/27/info/1219838928_541248.html

⁵⁵ <http://www.adoc.cl/cat/?p=164>

Chile, no invoco tu nombre en vano (1984)). Para conseguirse el financiamiento de sus realizaciones individuales, debía aprovechar sus contactos con el extranjero. Así salieron, entre otras, dos películas documentales sobre el enfrentamiento de los chilenos con la dictadura, la primera tratando el combate contra el régimen existente, *Memorias de una guerra cotidiana* (1986) hecha en codirección con Jaime Barrios, y la segunda tematizando el debate de cómo reconciliarse con el pasado violento, *Chile, en transición* (1991), guiada junto con Frank Diamand.⁵⁶ A finales del siglo XX los diferentes tipos de fomento permitieron al director dedicarse a producir plenamente en Chile e incluso solo. El más reciente filme de este período, *Chacabuco, memoria de silencio* (2001), abarcó de nuevo el sufrimiento de los detenidos bajo la dictadura pinochetista, pero tornó a un aspecto poco conocido y todavía no tratado: la convivencia de un grupo de prisioneros de guerra, sobre todo artistas, encarcelados en una antigua oficina salitrera en Chacabuco. Conversaciones colectivas entre sobrevivientes de este tiempo reconstruyeron la organización de una actividad académica y cultural diversificada pese a las duras circunstancias, posible por el hecho de que Chacabuco era como una ciudad para los detenidos donde se movían con bastante libertad, dentro de las restricciones impuestas por el ejército, claramente.

Otra mujer que trabajaba en el oficio de la dirección fílmica era Gloria Camiruaga, docente de filosofía en la Universidad de Chile hoy en día.⁵⁷ Después de haber rescatado una parte importante de la cultura chilena en un documental sobre el poeta Nicanor Parra en 1991, se dedicó al tratamiento de la posición de la mujer en varios ámbitos nacionales. Así llegó a tematizar las crueldades que padecían detenidas del régimen militar durante su legislatura y según cinechile.cl, *La venda* (2000) constituyó aún más que sólo una histórica mirada para atrás:

*Es una propuesta que trasciende la denuncia, ahondando en la reconstrucción de las vidas cotidianas de estas mujeres, constituyendo así una reflexión sobre nuestra sociedad en el pasado y en el presente no resuelto. Es un testimonio de la valentía de nuestras mujeres, que reconstruyen la “Pietá” como única forma de dolor en el imaginario chileno.*⁵⁸

⁵⁶ <http://www.hrea.org/erc/Library/bibliographies/filmography.html>

⁵⁷ <http://www.cinechile.cl/persona.php?personajeid=4248>

⁵⁸ http://cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=686

Cuatro años después, la directora retrató a otro personaje importante del Chile del siglo XX, Clotario Blest. En el documental, *Nuestro Quijote*, alumbró la vida del sindicalista que nunca había cesado su lucha por el socialismo, tampoco durante el gobierno de Augusto Pinochet.

Luego de unos años marcados por la instalación política y pública de la democracia surgieron varias organizaciones de fomento cinematográfico. Sus trayectorias, que se ven en detalle en el capítulo anterior, culminaron más tarde que temprano en 2005 con la llegada de la Ley de Fomento Audiovisual. Aunque se había reducido bastante el interés popular en la información política que lo hizo florecer antes, el género documental sabía aprovecharse de las escasas fuentes de apoyo financiero mejor que el cine de ficción, ya que los documentales eran y son generalmente, mucho más baratos que obras del género argumental. Los precios de producción cinematográfica además bajaron mucho con la introducción de la cámara digital, innovación que también facilitó en grado muy relevante el registro documental. Así se dio que según Essmann et al. (2002, p. 47) participaron cerca de 200 proyectos de este género en el concurso del Fondart de 2001. Un año antes había sido integrado en el Festival Internacional de Cine de Valparaíso la categoría de Competencia Nacional de Documentales y se había creado la ADOC cuya meta era no sólo lograr fuentes de apoyo para la producción, sino también espacios para la difusión de documentales chilenos (Mouesca, 2005, p. 120-121).

Todos esos esfuerzos daban impulsos a la inclinación de cada vez más cineastas en el género. En 2000 además, se amplificó un poco el alcance del documental a través de un acuerdo entre la cadena de los Cines-Hoyts y la joven ADOC, sobre la exhibición de seis producciones documentales, entre agosto y septiembre del mismo año. Entre estas obras estaban varias que aludían o trataban frontalmente de la dictadura y los cambios que había introducido ella en la sociedad chilena: *Chile, la memoria obstinada* de Patricio Guzmán (1997), *Fernando ha vuelto* de Silvio Caiozzi (1998) y *El derecho de vivir en paz* de Carmen Luz Parot (1999) (cf. Essmann et al., 2002, 44-45). Pero pese a la apertura de la cadena Hoyts hacia los documentales, la mayoría de los espectadores chilenos seguía yendo al cine por el deseo de escaparse de su día a día, entretenimiento que según su opinión ofrecía el cine de ficción, pero aún en esa categoría la preferencia estaba sobre los filmes procedentes del extranjero (cf. Mouesca, 2005).

Pese a la escasez, una plataforma para los documentales era la televisión. Pero ésa había heredado del sistema anterior la predilección de trabajos sobre la riqueza natural de

Chile, asuntos globales científicos o la historia humana en general. No dedicó espacios particulares a material fílmico sobre la historia nacional hasta 2003, cuando se cumplieron los 30 años del golpe de estado, el ejército mismo reconoció las ocurrencias de violaciones de los Derechos Humanos por su parte durante la dictadura y la reducción del prestigio amplio de Augusto Pinochet estaba en plena marcha. Sin embargo, significó una apertura mínima hacia el documental en comparación con la presencia de este género en los canales televisivos de otros países. La razón para esa diferencia radica en la mencionada antigua tradición temática del medio en Chile que según Jacqueline Mouesca (2005; p. 126) pasado su tiempo experimental inicial, “privilegió todo lo que fuera entretenimiento y, en menor medida, la información”.

Una serie documental que se había mantenido por dos décadas en la televisión (desde el año 1982) era *Al sur del mundo*, creada por Francisco Gedda. Ofrecía un nicho para escasos tratamientos de la situación social en Chile, dentro de sus limitadas posibilidades durante la dictadura. Después de la abolición del régimen militar se volvió bastante más libre la elección de los motivos para la serie que entonces también incluía capítulos sobre asuntos humanos, hasta su final en 2001 (cf. Mouesca, 2005). El ya mencionado documentalista Pedro Chaskel, estuvo a cargo entre 1990 y 2000, de la realización de más de diez capítulos como director o codirector de esa serie. Además era el montajista principal de casi todos los episodios a partir del ‘90, profesión que también ejercía en varios otros documentales.⁵⁹ Aparte de eso y de su colaboración en *Neruda en el corazón* (1993-1997), su único largometraje documental propio después de los videos de la dictadura lo empezó en 2005 junto a su antiguo socio Pablo Salas: *Operación Cóndor*. Éste iba a ser un rescate de la homónima (y en capítulo 2.1 ya mencionada) colaboración de policías secretas de varios estados de los setenta y ochenta en la búsqueda y la eliminación de sus enemigos (cf. Mouesca, 2005). Pero aún en 2010 no ha sido estrenado y no existen datos sobre su terminación. Supuestamente faltó el acceso a la información o a los recursos financieros.

La otra posibilidad de alcanzar más público, aparte de los espacios que ofrecía la televisión, fue a través de los festivales de cine, que eran al mismo tiempo, la mayor instancia para la exhibición de documentales en el país. El mérito principal de los festivales no especializados en un género, no radicaba sólo en la presentación de

⁵⁹ <http://www.cinechile.cl/persona.php?personajeid=868>

documentales actuales dentro de su programa, sino sobre todo se debía al rescate y la primera muestra de antiguas obras nacionales e internacionales que no se habían estrenado en Chile, ni en su momento de producción, ni (en muchos casos) después de la llegada de la democracia (cf. Mouesca, 2005).

El festival de mayor valor para el género documental fue el Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCs) fundado en 1997 por uno de los más conocidos y exitosos documentalistas chilenos, Patricio Guzmán. En sus comienzos asumió también la tarea de dar acceso a partes de la historia cinematográfica documental de Chile de las que sus compatriotas no estaban conscientes. Así se estrenó, por primera vez dentro del país, la obra esencial para la memoria histórica chilena del fundador mismo, *La batalla de Chile*. Pero además de la labor retrospectiva el festival creó un espacio para los filmes de documentalistas contemporáneos que en 2000 se convirtió en la categoría de la Competencia Nacional. Esa valoración, publicación y comparación con el cine documental mundial estimuló significativamente el interés profesional extranjero y aún más el nacional en el documental chileno (Mouesca, 2005, p. 122-123). En consecuencia el festival posibilitó pasos importantes para la persistencia y la nutrición del continuo aumento y desarrollo de la creación documentalista nacional:

*Después de 13 años de festival, podemos decir con orgullo que el documental no es el mismo que antes. El género en Chile cuenta ahora con un público cautivo, con realizadores con oficio que son reconocidos por sus pares y por el espectador además de una generación nueva y talentosa de profesionales, con películas que hacen noticia y un Festival que permite que cada uno de estos actores se exprese y disfrute de la realidad con punto de vista.*⁶⁰

Así se sumaron muchos directores jóvenes a la liga de documentalistas versados que abarcaron primero el tema de la dictadura. Como demostraron los documentales presentados el 2000 en el Cine-Hoyts, hubo un gran compromiso histórico entre esos directores antes no visibles por el exilio u oprimidos en sus intentos fílmicos por las Fuerzas Armadas en Chile. Silvio Caiozzi que anteriormente sólo había retratado argumentalmente la atmósfera conflictiva y ahogadora durante el régimen militar (en *A la sombra del Sol* (1974), *Julio comienza en julio* (1976) y *La luna en el espejo* (1990)) aprovechó en su documental de 1998 la posibilidad de expresarse libremente sobre esos

⁶⁰ <http://www.fidocs.cl/elfestival/>

temas buscando la identidad de uno de los muchos muertos anónimos de la dictadura. Patricio Guzmán estrenó en 1997, por primera vez después de haber vuelto, en su país de origen una obra relacionada a los acontecimientos y las personas desde el '70 hasta el '73 que lo habían conmovido a filmar *La batalla de Chile*. Indudablemente la meta de ese nuevo filme, *Chile, la memoria obstinada* (1997), era recordar al pueblo chileno de esos momentos impregnadores para su historia, en contra de la política pública que había reforzado su deseo de reconciliación y omisión del pasado con las condenaciones singulares de Manuel Contreras y su teniente subordinado en 1995. Después de *En nombre de dios* (1987) el cineasta se había alejado del enfoque en Chile, al centrarse en aspectos importantes para la historia general de Latinoamérica (*La cruz del sur*, 1992) y especialmente de México (*Pueblo en Vilo*, 1995). Luego de ese período volvió su interés por los recuerdos políticos que subrayan todos sus filmes, al tema chileno en 1997 con la obra recién mencionada. Entre las cinco películas que realizará después de ésta hasta su última en 2010, habrá dos más de relevancia esencial para la memoria colectiva sobre el régimen militar: *El caso Pinochet* (2002) usó los 503 días de encarcelamiento del viejo General Pinochet en Inglaterra para captar la visión del caso de parte de víctimas de la dictadura que por primera vez pudieron dar sus testimonios frente a un juez. Su desenlace quedó abierto igual que la causa Pinochet. Dos años más tarde Guzmán estrenó un documental que quizás formará el punto final de su dedicación al Chile de los años setenta y ochenta, un filme muy directo en mostrar admiración por su protagonista quien, al mismo tiempo, da el nombre a la obra: Salvador Allende. La experta del cine chileno, Jacqueline Mouesca (2005), lo describe de la siguiente manera:

Es una coproducción realizada por Francia, Chile, España, México, Bélgica y Alemania, lo que confiere al documental un doble carácter: es un homenaje de su autor, pero es también una muestra de la gravitación que tiene en el mundo entero la figura del presidente mártir. (op. cit. p. 124)

Pese a que su obra del 2000 (*Aquí se construye o Ya no existe el lugar donde nació*) salió del marco político-dictatorial, Ignacio Agüero igualmente siguió apoyando una memoria colectiva que no olvidará su pasado, lema principal del filme específico suyo del 1982, pero también de su obra entera. El cineasta personifica la combinación del registro informativo de los años de la dictadura, durante la que se educó, con el deseo de llamar la atenta reflexión del público sobre sus temas, teniendo la capacidad de generar preguntas y conmoción en el espectador con sus películas, gracias a su estilo de registro paciente y

objetivo respecto a los testimonios que capta (cf. Mouesca, 2005). De sus películas hechas durante la democracia, la que adquirió mayor significado para el recuerdo crítico de la historia chilena, conservó ese sello del director, para integrarlo de forma más interrogativa: *El diario de Agustín* (2008) siguió los pasos de seis estudiantes de la Universidad de Chile que entrevistaban a varias personas relacionadas con el periódico *El Mercurio*, para indagar en el rol importante que jugó ese diario, el más influyente de todo Chile, en la derrota de Salvador Allende y el ocultamiento de violaciones de los Derechos Humanos durante el régimen de Augusto Pinochet. Juntaron tantas pruebas que al final el funcionario del periódico, con el que estaban hablando, ya no sabía cómo rebatir las falsificaciones del diario y se negó a hacer más comentarios. El documental recibió varios premios mundiales y destaca por su franqueza y su profundidad reveladora:

*El documental titulado El Diario de Agustín es una realización muy simple y directa, con la suficiente rigurosidad investigativa que requiere un tema de esta envergadura. Cuestionar la impunidad de un periódico ampliamente poderoso en la sociedad chilena, cuyo accionar ha derivado en montajes y mentiras con tal de cumplir los objetivos de gobiernos de su simpatía, como lo fue el período del finado Augusto Pinochet.*⁶¹

Pero los directores establecidos desde antes no eran los únicos que denunciaron la dictadura en sus obras documentales. Aunque no hubo mucha actividad de la nueva generación cineasta en este ámbito durante los primeros 10 años de la democracia, ese grupo fabricó más y más películas a partir del 1999 y sobre todo después del cambio en la conciencia de las instancias militares y las muestras de disposición política para la investigación en los crímenes dictatoriales en 2003.

Uno de ellos realizó en su primer proyecto después de graduarse de la universidad una película conmovedora sobre los numerosos cuerpos desconocidos que dejó el régimen militar en el cementerio general de Santiago. La ayuda del Fondart fue decisiva en la producción de *Patio 29: historias de silencio* (1998) de Esteban Larraín, quien se ganó premios de distintos orígenes con ese filme.

Carmen Luz Parot incluso se dedicó exclusivamente a la tarea de conmemorar los 17 años oscuros de la historia chilena, ya a partir de su primer documental *El derecho de*

⁶¹ <http://www.alterinfos.org/spip.php?article3249>

vivir en paz (1999). En éste el tema mencionado procuró el fondo histórico para el homenaje al cantante chileno Víctor Jara cuyas obras fueron prohibidas y en varias ocasiones destruidas como tantas otras partes de la memoria cultural chilena, después del asesinato de su autor en 1973. En su próxima película, *Estadio Nacional* (2001), la directora se centró completamente en los actos de violencia y represión dictatorial, a través de un conjunto de más de 30 testimonios entregados por personas o parientes de detenidos del '73, que habían sufrido torturas o perdido su vida en el lugar homónimo al título, en Santiago. Su carácter revelador sobre un tema intacto hasta el entonces fue nacional- e internacionalmente muy bien reconocido. Aparte destacó también por otro rasgo, puesto de relieve por el catastro de la ADOC:

*El trabajo cuenta además con un completo archivo de imágenes de la época obtenido luego de una exhaustiva investigación de prensa y el apoyo de organismos como Fondart y Fundación Ford para la compra de material extranjero. [...] da una precisa cronología de los principales eventos vividos dentro del estadio.*⁶²

Al principio de la democracia recuperada se iba imponiendo una atmósfera de ignorancia del lado cruel, violento y doloroso de la dictadura entre los chilenos. Con la apertura al tema a partir de la segunda década paulatinamente se desbordó ese aire a un desconocimiento de la cantidad de personas que todavía apoyaban al anterior dictador y su influencia en la política del país. Marcela Said se atrevió a captar ese sector de la sociedad chilena en *I love Pinochet* en 2001, mostrando escenas críticas de celebraciones por el regreso del anterior dictador después de su encarcelamiento en Inglaterra.

Leopoldo Gutiérrez alumbró otro aspecto de la fuerza del régimen militar en 2001 con *Blue jay, notas del exilio*. Dentro del cine de la democracia esta película constituye probablemente la única obra que se enfocó en el tema de la producción cultural chilena realizada afuera del país entre 1973 y 1990. Mediante el ejemplo de un grupo de escritores que fueron adoptados por Canadá muestra las dificultades y los retos que tenían los exiliados a la hora de crear arte, sobre todo cuando se trataba de obras en su lengua materna, en países extranjeros, donde no se hablaba castellano.

Desde un punto de vista diferente a los otros documentales aquí listados, influyó el tema en el filme *Chile, los héroes están fatigados* (2002) del diputado socialista Marco

⁶² http://www.adoc.cl/cat/?page_id=125

Enríquez-Ominami. Él se dedicó a retratar críticamente la situación actual de los izquierdistas que poco antes habían estado entre los adversarios más fervientes de la política pinochetista pero 10 años luego del logro de su abolición habían perdido su brío.

El tema de los desaparecidos, que había sido tan importante para los cineastas del exilio y durante los últimos años de la dictadura y al principio del gobierno de Aylwin también en el cine producido en Chile, volvió a aparecer igualmente entre la joven generación de cineastas. Por ejemplo *Mi hermano y yo* (Sergio Gándara y Paula Sánchez, 2002) mostró la tragedia personal de Iván Fariña y su familia ante la desaparición de su hermano en 1973. El niño había caído víctima de una batida militar en su población natal. Su cuerpo fue encontrado por azar 27 años después con huellas de numerosos disparos en cabeza y espalda. La publicación de la historia por artículos en diferentes diarios y su narración fílmica causaron nuevas discusiones sobre el hecho de que hace poco había sido suspendido el juicio de Augusto Pinochet por su precario estado de salud.

Cristián Leighton estrenó en 2003 *Apgar 11*, un documental que juntó el día del 30 aniversario del golpe de estado a seis cumpleaños, nacidos el 11 de septiembre de 1973. Juntos reconstruían qué significaba este día tanto para ellos como para el país entero. Leighton, autor de varios documentales, sobre todo en formato de series televisivas, era conocido y versado en el medio, pero no pudo impedir la imposición de cierta censura por la televisión en su obra, cuando decidieron mostrar *Apgar 11* sólo durante plena noche, quitándole varios posibles espectadores (cf. Mouesca, 2005).

Volver a vernos (2003) de Paula Rodríguez abarcó de nuevo la lucha en contra del régimen militar, a través de la reconstrucción de las vidas de tres personas quienes, como la directora misma, habían crecido durante ese tiempo difícil que los llevó a organizar protestas universitarias. Sin embargo, el documental fue aún más allá, al contar cómo después se integraron esos tres jóvenes en la nueva sociedad demócrata y qué sentían en 2003 al volver a verse.

Pero no sólo los estudiantes, sino también los escolares rebelaron contra las injusticias que pasaron en Chile durante los ochenta, y eso aún sin pleno conocimiento o entendimiento de ellas. En un filme más amplio en su perspectiva y más profundo que *Volver a vernos*, por el uso de imágenes de archivo de la época, llevaron a la pantalla Pachi Bustos y Jorge Leiva a esos *Actores Secundarios* (2004) que lucharon de una manera y por motivos más ingenuos e inocentes, pero no con menos ímpetu. El

documental celebró un éxito sorprendente en el Cine Arte Alameda, en cuya cartelera se mantuvo durante varios meses.

Alejandra Carmona reflejó el combate adulto contra la dictadura y sus consecuencias para los luchadores y sus familiares en *En algún lugar del cielo* (2003), también llamado *Alguien en el cielo*, partiendo de su propia experiencia como hija de un miembro del MIR, que había mandado a sus hijos y su esposa al exilio cuatro años antes de caer en la lucha a la que entregó su vida. Lo interesante de este trabajo es la muestra de la dualidad chilena en el momento, separados por la frontera del país en dos mundos, uno de exilio y otro de represión interna, dos lados de la misma moneda que no podían alcanzarse.

Pero la lucha anti-pinochetista era compuesta de aún más facetas, ya que el arte y sobre todo la música jugaron un rol sumamente importante en él. Bandas musicales como “Los Prisioneros” intentaron movilizar a la gente a través de sus canciones. Igualmente lo hicieron “Los Fiskales ad hok”, el grupo que constituyó el enfoque de Pablo Insunza en *Malditos, la historia de los Fiskales ad hok* (2004), cinta laureada en varias ocasiones dentro de Chile por su innovadora perspectiva. *80's* (de Eduardo Bertrán, 2005) trató más generalmente de la expresión musical durante los ochenta y su deseo por la liberación de la fuerza represiva del ejército. Similares trabajos sobre otros áreas artísticas son *Con el ojo en el visor* de Marcos Quiroz y Sebastián Larraín (2004) que tematiza el riesgo que asumieron varios camarógrafos en el ejercicio de su trabajo durante la dictadura y *La ciudad de los fotógrafos* de 2006. Con éste, su segundo documental, Sebastián Moreno se unió al grupo de directores chilenos que habían procurado registros fílmicos sobre la dictadura de Pinochet. El filme fue laureado en festivales chilenos, italianos y mexicanos por centrarse en un sector de la producción cultural de ese tiempo que hasta entonces no había sido destacado y era generalmente muy poco conocido: la labor de un grupo de fotógrafos que cumplieron su profesión como “una práctica de libertad, una alternativa para seguir viviendo, un acto de valentía y compromiso”⁶³.

Como ya se vio, los aniversarios de los hechos más impactantes de la dictadura han inspirado varios trabajos documentales. En el año 2005 se cumplieron los 20 años del día en el que fueron secuestrados tres profesores chilenos, miembros del partido comunista, que poco después aparecieron degollados en las calles de Santiago. Los recuerdos de ese

⁶³ http://www.adoc.cl/cat/?page_id=125

crimen forman el núcleo del filme *La historia pasó por nuestros cuerpos* de Jorge Madrid Jofré, realizado unos meses antes de que el asesinato sea conmemorado por la presidenta chilena, Michelle Bachelet.

Otro director que vive todavía mayormente en el país al que se exilió, por vuelve, constantemente desde Canadá a Chile para investigar las heridas de su país de origen, es Patricio Henríquez. Entre temas globales como la homosexualidad, conflictos morales de soldados en tiempos de guerra y la lucha contra el terrorismo, con violaciones de los Derechos Humanos por el uso de la tortura, trató varios temas importantes para Chile, siempre relacionados a un régimen totalitario. *El último combate de Salvador Allende* (1998) reconstruyó, a través de testimonios de sobrevivientes, el bombardeo del 11 de septiembre de 1973 en la Moneda donde Salvador Allende, atrapado, se dirigió por última vez al pueblo chileno. *Imágenes de una dictadura* (1999) también utilizó registros antiguos, sobre todo del camarógrafo Raúl Cuevas. En esta cinta Henríquez se encaminó por otro lado, la fiesta de cumpleaños de Augusto Pinochet en 1997, para dar una retrospectiva de los momentos más crueles y decisivos de la dictadura y de las insurrecciones contra ella. En el último documental sobre la dictadura, *El lado oscuro de la dama blanca* (2006), el director se centró en la historia real del famoso y prestigioso barco de guerra La Esmeralda, llamado “La dama blanca”, que durante el régimen militar fue ensuciado con la sangre de numerosos torturados y asesinados.

Con el deseo de denunciar y crear conciencia pública sobre la carencia de dignidad humana en las torturas y asesinatos, los directores Francisco Casas y Yura Labarca, rescataron en su película *La memoria herida* (2004), el caso de Eugenio Ruiz-Tagle, detenido, maltratado y finalmente asesinado por la Caravana de la Muerte en octubre de 1973.⁶⁴ Dos años después su trabajo documental no ha perdido esa misma meta de evocar personajes y hechos emblemáticos del sufrimiento y la lucha que provocó el régimen militar, características principales del filme *María Maluenda*. La vida de la actriz retratada procuró informaciones sobre momentos esenciales de la historia cinematográfica de Chile y al mismo tiempo contó de una mujer y su pareja de tan fuerte convicción política que nunca cesaron de destacar la inhumanidad de las Fuerzas Armadas en sus obras de teatro, ni siquiera cuando éstas mataron a su hijo.

⁶⁴ http://es.cinechile.wikia.com/wiki/La_memoria_herida

Que los traumas de los exiliados durante la dictadura no se abolieron con la llegada de la democracia, sino tuvieron un impacto mucho más profundo, fue lo que demostró en 2007 el documental *Circunstancias especiales* de Marianne Teleki, sobre un chileno que a los 16 años fue torturado bajo Pinochet y después exiliado a los Estados Unidos. Su estadía en el país que había contribuido tanto a la organización de la derrota de Allende en 1973, evocó varias preguntas en él, cuyas respuestas fue a buscar en 2007 a su país de origen. Dos años después otro exiliado chileno en los Estados Unidos, Rodrigo Dorfman, describirá sus sentimientos respecto al desarraigo de su país natal a través de testimonios de cuatro mujeres de distintos orígenes que comparten ese destino de la *Generation Exile*.

A diferencia de los documentales sobre experiencias personales como el anterior, Andrés Lübbert intentó crear una visión general del efecto de la expulsión del país y la vida en el exilio a través de varios ejemplos con *Búsqueda en silencio* (2007). Pero no paró ahí. También esbozó la influencia de semejantes sucesos en las generaciones sucesivas a las que fueron adoptadas en el extranjero, gente con trasfondo chileno nacido en otra parte del mundo. Ese mismo destino había acuñado el joven cineasta que profundizará esta temática en *La realidad* (2009), mediante el retrato de un caso particular muy parecido a su autobiografía.

Aparte de *El diario de Agustín* salió otra película documental en 2008 que derrumbó con sus revelaciones no la imagen de una institución, sino lo poco de reputación que le quedó a Augusto Pinochet mismo con la suspensión del segundo intento de procesarlo en Chile en 2005. En *El Juez y el General* (colaboración del chileno Patricio Lanfranco y de la estadounidense Elizabeth Farnsworth) muestra a Juan Guzmán Tapia, el juez encargado con el caso Pinochet desde 1998 y explica las causas que lo llevaron a detener el proceso; causas tan reveladoras, producto de sus investigaciones, que incluso llegaron a sorprender a alguien como él que en el '73 había apoyado el golpe de estado. Seguramente ayudó la cooperación chilena-estadounidense para difundir el filme exitosamente en el país norteamericano, pero gran parte del mérito yace también en su calidad, que hasta lo llevó a ser nominado al Emmy. A pesar de ese aprecio no se ha presentado aún en la televisión de Chile, aunque también se mostró en los festivales nacionales más reputados.⁶⁵

⁶⁵

http://www.dilemas.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=299:el-juez-y-el-general&catid=16:cultura-y-sociedad&Itemid=33

El mismo año, que obviamente impulsó a enfrentamientos desde nuevos ángulos con los crímenes de la dictadura, Diego Marín Verdugo presentó un profundo desglose sobre la estrategia originada en los Estados Unidos contra el ascenso, la elección y la permanencia de Salvador Allende como el presidente de Chile. La repetición chilena de lo que trataron Mattelart et al. en 1976 lleva el título transparente de *EE.UU. vs Allende*.

Testigo y principal motor de una influencia extranjera que salvó numerosas vidas y tipos de expresión artística en contra del régimen militar, es el Consejero Cultural de la Embajada de Francia en Chile entre 1973 y 1976, Roland Husson. Sus recuerdos de esos años documentó Patricio Paniagua en *Un diplomático francés en Santiago*, al seguirle durante un viaje de vuelta a la capital chilena, también en 2008.

Mi vida con Carlos (2009) de Germán Berger-Hertz, un documental chileno-español, recogió aprecio en diferentes países, por su presentación del tema ya mencionado de la búsqueda por un padre desaparecido y asesinado durante la Caravana de la Muerte. Esa película también llegó en un festival de Viena, la Ethnocineteca de mayo de 2010.

La mayoría de los documentales de la generación de Germán Berger-Hertz sobre sus padres, procuran un homenaje y un rescate de su vida, pero no cuestionan mucho los motivos que empujaron a ellos a la lucha tan peligrosa contra el régimen militar. Macarena Aguiló, al contrario, se acercó en 2010 a ese difícil tema, si el combate contra la dictadura valía el abandono de sus niños por parte de militantes del MIR. Incluso organizaron un sistema de custodia en el extranjero, “Proyecto Hogares”, donde dejaron a sus hijos mientras ellos volvieron a Chile para enfrentar al gobierno pinochetista a fines de los años setenta. La directora misma creció de esa manera a partir de los 4 años en *El edificio de los chilenos* en Cuba. En su filme visitó a varios de sus “hermanos” y a sus familias, para presentar los dos lados, que pese a reencuentros, mayormente en los noventa, en varios casos no terminaron en reconciliaciones.⁶⁶

El dúo formado por Bettina Perut e Iván Osnovikoff también ha tematizado el régimen militar durante su trayectoria profesional: 2004 *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* captó diferentes interpretaciones de los sucesos del 11 de septiembre de 1973 creadas por niños y adolescentes chilenos de diversas edades. Según cinechile.cl:

⁶⁶ <http://www.cinefilia.cl/?p=revistas>

*El resultado es un mosaico cinematográfico que, más que hablar del pasado, da cuenta del complejo estado en que se encuentra una sociedad que no ha sabido procesar su historia.*⁶⁷

En 2010 los dos directores están trabajando en un proyecto que contribuirá a formar justo esa memoria colectiva. *La muerte de Pinochet* tratará de diferentes experiencias individuales de ese día. Su trabajo comprometido y revelador demuestra que todavía queda bastante que hacer para futuros documentalistas que quieran sacar a la luz otras facetas de esa parte amplia de la historia chilena, ya que casi cada uno de sus compatriotas tiene algo que contar al respecto.

Los siguientes filmes completan la lista de los documentales sobre distintos o parecidos aspectos de la dictadura militar:

Villa Grimaldi parque por la paz de Juan Pablo Zurita (2002) habló sobre lugares de tortura. Otra biografía de Miguel Enríquez constituía *Miguel la humanidad de un mito* de Víctor Gómez, 2004). *La funa de Víctor Jara* (Nélida Ruiz y Cristián Villablanca, 2007), fue una representación de la búsqueda por los culpables del asesinato del cantautor chileno. Registrando una obra teatral sobre el último discurso de Salvador Allende se hizo *1973 Revoluciones por minuto* de Fernando Valenzuela de 2008. Rodrigo Araya Tacussis retrató a otra luchadora izquierdista contra Pinochet, Gladys Marín Millie, en un documental que llevó su nombre en 2009. El mismo año hizo público *El memorial* (Andrés Brignardello) las historias de las víctimas de la dictadura inmortalizados en el Monumento a los Detenidos Desaparecidos de Avenida Brasil, Valparaíso. Más datos sobre el combate anti-militar de los ochenta facilitaron Emanuela Nelli con *Las piedras no se mueven solas* y Francisco López con *La mujer metrallera* ambos en 2009, utilizando diferentes grados de enfoque, pero pareciéndose en el intento de rescatar la repercusión de los cambios bajo la dictadura todavía presentes en la actualidad.

En el aquí fabricado alistamiento de cintas documentales de los últimos 20 años sobre la dictadura llama la mayor atención la cantidad de directoras, sobre todo presente en la nueva generación documentalista. Más de un tercio de las obras recién citadas han sido (co)dirigidas por mujeres, mientras que en el género argumental todas las películas modernas fueron guiadas por hombres. Una razón por esa vinculación fuerte del sexo

⁶⁷ http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=342

femenino al trabajo denunciador en cuanto a las atrocidades ocurridas durante esos 17 años puede ser la herencia del gran rol que jugaron sus madres y tías en la lucha por el reconocimiento y la memoria de los más afectados por la dictadura durante su trayectoria. Ellas han quedado como testigos de las desapariciones y los sufrimientos de sus esposos o padres y de esa influencia han surgido los deseos de hacer públicos sus destinos, como lo hacían sus tías y madres en protestas durante la dictadura, sobre todo en los ochenta (cf. Mouesca, 2005).

Pero claramente también han participado los hombres en la recapitulación de la historia dolorosa de Chile. Cuando fueron expulsados o incluso nacieron en el exilio, varias de sus obras tratan esos sucesos particulares (Andrés Lübbert, Germán Berger-Hertz), pero también se han centrado en asuntos más generales del régimen militar. En total hay que poner de relieve que la temática de los impactos del gobierno de Pinochet tiene tantas facetas que cada director ha logrado rescatar algo nuevo y que seguramente todavía quedan más asuntos para el futuro.

Aparte de las heridas del pasado por la dictadura hay varios otros temas que interesan a los documentalistas chilenos. Aunque existen historias singulares e individuales, se cristalizaron dos rasgos de mayor atracción: los conflictos de los autóctonos, los Mapuches, con el sistema político y, siempre actual, el patrimonio cultural fabricado por artistas chilenos. El aumento de las luchas indígenas alrededor del 2000 influyó sin duda en la importancia documental del tema como evidencia la lista respectiva de Jacqueline Mouesca (2005, p. 137) que contiene obras realizadas entre 1996 y 2004. Más informaciones sobre la diversidad temática del documental chileno, aparte de los tres ámbitos grandes nombrados acá, suministra el varias veces citado catastro de la ADOC.

En resumen, la producción documental ha sido mucho más fructífera que la ficcional, sobre todo a partir del 2000. Con 97 documentales hechos en Chile entre 2000 y 2004 (cf. Mouesca, 2005, 141) el primer género superó al segundo con 52 obras (cf. Barrientos et al., 2006, p. 75) por casi el doble. Pero según la página web *Chile Audiovisual* del CNCA se estrenó un 85% de los filmes ficcionales en las salas de cine, mientras que sólo tienen listados 4 estrenos de documentales entre 2001 y 2003.⁶⁸ Otra fuente notó 24 estrenos⁶⁹ documentales sólo en el año 2002, pero sin especificación si éstos se dieron en la

⁶⁸ <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual1/pag/pc-estrenoscine.html>

⁶⁹ <http://www.culturachile.cl/documentos/cifras.php>

televisión o el cine. A pesar de la falta de informaciones inequívocas sobre la cantidad de documentales estrenados es evidente la todavía muy baja presencia del género en los cines y también en ciertos sectores temáticos, como el régimen militar en la televisión, que contradice al interés y a la productividad chilena en ese ámbito. El surgimiento de numerosos festivales, que presentan documentales, ha simplificado el seguimiento de la producción nacional para los más interesados, pero la televisión y las grandes distribuidoras aún les queda mucho trabajo para facilitar el acceso ilimitado al espectador, pasos que comienzan a emprender institutos como la Cineteca Nacional.

Pero aunque todavía no haya desarrollado la visibilidad fuerte que existe en otros países y la deducible competencia pública ante las audiencias mayores, el documental chileno indudablemente ha logrado una constante evolución a partir de su florecimiento durante el Nuevo Cine Chileno, hendido en los años de la dictadura, pasando el sufrimiento de pocos recursos en los noventa y recuperándose totalmente con la llegada del nuevo siglo. Así ha llegado al estado de cualidad de representación provocativa que tiene hoy en día. Se le han otorgado varios premios, un éxito no sólo alcanzado por obras culminantes individuales, sino por el género entero, bastante diferente al cine nacional de ficción. Parece ser justo la cercanía del documental a la realidad, la entrega de un punto de vista sobre un tema altamente relacionado al espectador y a su entorno que lo hace tan interesante para sus realizadores y receptores:

El documentalista se mueve principalmente entre dos polos: la afirmación y la pregunta, y necesita, como todos los artistas, hacer cómplice al receptor de su arte, de sus creencias y sus dudas. Y en el caso concreto del cine chileno de hoy, el documental parece mejor preparado para este cometido que el cine de ficción, porque en éste, en una etapa que pareciera ser de auge, al lado de las buenas películas que el público premia con su asistencia a las salas donde se proyectan, porque de verdad “les dicen algo” sobre la realidad que nos concierne, están las otras, las prescindibles las que no suman sino restan al patrimonio fílmico. (Mouesca, 2005, p. 142)

4.3. Los largometrajes de ficción

Después de la llegada de la democracia los propios cineastas tenían que (re)acostumbrarse a producir en condiciones políticamente tranquilizadas en su país de

origen, para la pantalla grande. Con los restos de la ayuda extranjera y la motivación que dio el suspiro de alivio del fin de la dictadura nacieron entre 6 y 9 largometrajes argumentales en 1990, según diferentes fuentes (cf. Carreño, 2010; http://www.cinechile.cl/resultado_largos.php?decadasid=10&button2=Ir).

Además se estrenaron, por lo menos en festivales, filmes como *Imagen latente* (Pablo Perelman, 1988) que hasta entonces habían sido prohibidas en Chile. Basada en el destino del hermano de su autor, la película trata de un fotógrafo que no ha podido olvidar la desaparición del suyo. Cada personaje de la película, situada en 1985, da a entender que el trauma que provoca una pérdida semejante o la tortura por las fuerzas militares, penetra inextinguiblemente en la forma de ser de una persona. El protagonista no puede dejar de buscar informaciones sobre su hermano, pero no le interesa meterse en la política del momento, ya que según él, durante la dictadura no se puede hacer política. Por esa convicción incluso reta a su esposa por su trabajo fotográfico comprometido en contra del régimen. Su ser perturbado también se contradice en otros puntos, como la práctica del adulterio y momentos de armonía en su matrimonio y sobre todo con su hijo. Junto con presentar la tesis de que una vez marcado por la dictadura uno no puede liberarse más del peso, la obra de Perelman además mostró lugares y sucesos reales destacados por la represión, como la casa de torturas, Villa Grimaldi, o el encuentro de cadáveres que tenían el pasaporte, pero no la identidad de presuntos asesinados por el ejército. Su carácter cercano a la realidad se completó con trozos de videos caseros de la familia Perelman (cf. Barrientos et al., 2006). El trabajo íntimo del director fue apreciado en festivales cubanos, italianos, estadounidenses y franceses.

Por haber sido rodada todavía durante el régimen de Augusto Pinochet, lo más natural era ambientar toda la historia bajo la dictadura. Este rasgo y los momentos de alusiones claras a acontecimientos dictatoriales con filmaciones de locaciones reales y reconstrucciones de crímenes semiconocidos como las sustituciones de cadáveres, dieron a la obra una frontalidad que se perderá en las producciones chilenas que abarcarán el tema durante los noventa. Este desarrollo coincidía con su paulatina exclusión del discurso político público.

Una de las primeras películas chilenas de ficción que se estrenó después de la elección de Patricio Aylwin fue *La luna en el espejo* de Silvio Caiozzi (1990), director versado en su materia. Parecido a los mensajes alegóricos sobre el clima de vida durante la dictadura de sus obras anteriores, uno puede encontrar paralelos entre el régimen de

Pinochet y la atmósfera desagradable marcada por un represivo control paternal en la que está situada la historia de esa última película. Eso es porque su filmación se llevó a cabo en plena dictadura (1985), sólo que a Caiozzi le faltaron los recursos financieros para terminarla hasta 1990. Pero, contrario al refuerzo de la intensidad del significado simbólico en el filme por analistas como Villarroel (2005), la crítica de David Vera-Meiggs accesible en la enciclopedia de cine chileno reclama cierta pobreza al aspecto:

*Si lo que La luna en el espejo buscó representar fue el triste período de la dictadura, lo hizo de una manera tan encubierta como ineficaz a la hora de los simbolismos.*⁷⁰

De forma inequívoca y laureada con igual abundante aprecio mundial, abordó la opresión del pueblo chileno por la dictadura militar *La frontera* de Ricardo Larraín un año después. Se convirtió en la película chilena que tuvo más éxito con este tema en el público nacional durante la década de los noventa. Su historia no está inspirada en hechos reales, pero sí en el general de los casos de relegación de sospechosos del régimen a lugares remotos durante los ochenta. El espectador observa al protagonista Ramiro Orellana, un profesor de matemáticas, y sus experiencias durante su relego en el sur del país en 1985. Mediante la vuelta al tiempo pinochetista también se tocaron varios otros temas de la dictadura: el exilio (por la esposa del protagonista y su amante, una española fugitiva de la dictadura de Franco) y las ansias de volver de él (padre de la amante), la hostilidad institucional y explícitamente estadounidense contra gente marcada como peligrosa por el gobierno, aunque no hubiera cometido ningún crimen (delegados del pueblo, la inicial denominación de “terrorista” por el sacerdote norteamericano de la iglesia, en la que dejan vivir a Ramiro) y la arbitrariedad en el trato de los sospechosos de parte de los subordinados del régimen (delegados que inventan normas para restringir a su encargado). Además la película aludió al otro lado de la iglesia, la ayuda para los más afectados de la dictadura, la Vicaría de la Solidaridad, cuando niegan al protagonista la respectiva Revista Solidaridad (cf. Barrientos et al., 2006). El mismo hecho apuntó a la censura informativa ejercida por el gobierno militar. La resignación de la amante y la muerte por el abuso de alcohol de otro habitante del pueblo insinúan la falta de esperanza y voluntad de luchar por vivir, presente durante esos años. A través del maremoto mostrado en la película, se hizo alusión a la fuerza similarmente destructiva de los regímenes de Pinochet y Franco:

⁷⁰ <http://www.cinechile.cl/criticasestudio.php?analisiscriticaid=72>

El golpe y la dictadura finalmente es un proceso de gran pérdida tanto para unos como para otros. Para unos mucho más dramáticamente que para otros. Fue la pérdida de un mundo. Se fue y se fue con muertos, con sufrimiento, con lugares, con ideas. Como dice el viejo de La Frontera, “pasó la mar y se lo llevó todo”. (Larraín, 2002, cit. por Villarroel, 2005, p. 79)

En resumen, *La Frontera* consiste de una mezcla equilibrada de imágenes reconstructivas y elementos simbólicos con respecto a sus referencias a la dictadura pinochetista.

Conforme a la celebridad de ésta y las otras películas de los primeros dos años de la democracia subieron las expectativas de tener pronto un cine nacional con una voz real, capaz de constituir una industria comercialmente exitosa y generar una producción más fructífera y más alta en calidad. Pero sus seguidoras no podrán mantener el rumbo.

Pablo Perelman entregó el próximo referente a la historia reciente y, asimismo, uno de los dos estrenos de 1992, *Archipiélago*. Oscilando entre la realidad fílmica, el sueño y la alucinación cuenta en tres niveles el viaje a la muerte de un arquitecto, especialista en Vivienda Social, quien durante un allanamiento de la DINA es interrumpido en su trabajo clandestino en una población. Letalmente herido por un balazo, empieza a soñar con que es relegado a Chiloé para restaurar iglesias coloniales. Entrando ahí en otra visión se encuentra de repente en el tiempo de la colonización misma donde comparte la lucha indígena contra los españoles, viviendo como misionero jesuita con los indios chonos. La mezcla de los tres niveles argumentales y el formato de flujo de consciencia (cf. Barrientos et al., 2006), no dejaron establecer un año determinado en el que pueda estar ambientado el enfrentamiento con la DINA, pero sin duda se trataba de plena dictadura como también la parte del relego. Aunque esos dos elementos del régimen militar estén retratados sin ambages, la historia se centra más en el protagonista y su imaginación que en símbolos relacionados al tiempo pinochetista (cf. op. cit.). Pero la dureza de la vida en cada una de las tres partes de la obra y el paralelo entre la violencia contra activistas políticos bajo Pinochet y la crueldad contra luchadores indígenas durante la colonización, constituyeron asociaciones transparentes. Sin embargo, sus intentos innovadores en cuanto a la percepción de realidad y tiempo en el transcurso de la historia no tuvieron la esperada repercusión, ni en los ingresos que generó en los cines, ni en la crítica.

Pero los cineastas chilenos que al llegar la democracia intentaron establecer una industria cinematográfica nacional, no se rindieron pese a fracasos taquilleros y los problemas financieros y logísticos descritos en capítulo 4.1. Carreño (2010) contó 34 producciones chilenas entre 1990 y 1998, de 28 directores diferentes. Según la autora, todas esas películas se estrenaron en Chile. Villarroel (2005, p. 179) anotó, sin embargo, unos cuantos menos con no más de 2 estrenos nacionales al año (excepto 1992 con 3 y 1994 con 6) en las salas de cine entre 1991 y 1997. Cuántos largometrajes realmente se exhibieron en esa época para las audiencias grandes queda poco claro, pero también Carreño (2010) puso énfasis en el hecho que el éxito comercial de *Johnny Cien Pesos* en 1993 era excepcional para una obra chilena.

El gran interés de los espectadores por una historia sobre un ladrón de origen pobre y marginal, protagonista de ese filme, era fruto de los intentos de la apertura argumental que se produjo en el cine chileno y mostró la identificación del público con la desesperación del protagonista. Para innovar la industria medio fundida y enmohecida, que habían heredado de la dictadura, sobre todo los cineastas jóvenes se lanzaron a una amplia búsqueda temática (cf. Carreño, 2010). La situación política que había predominado durante la dictadura al menos simbólicamente en los argumentos cinematográficos, ya no era el único tema, sino uno de varios, como también la crítica social, tan prestigiosa en la década anterior al golpe de estado. Además tenían que sacar provecho de su trabajo, tenían que ganar dinero para posteriores proyectos, todavía moviéndose dentro del mismo sistema de clasificación cinematográfica como durante la dictadura. Esa era otra razón para no aludir demasiado el tema político, situación que se daba no sólo en el ámbito fílmico, sino en el país entero. Había una democracia que introdujo innovaciones como los intentos de financiamiento para los cineastas, pero en el fondo el poder gubernamental aún estaba muy influenciado por los gerentes de antes. La frase “Me tocan a uno de mis hombres y se acabó el sistema democrático” de Pinochet (cf. Villarroel, 2005, p. 89), todavía como jefe del ejército, se hizo emblemática y como los cineastas, todos se movían con mucho cuidado para no provocar al exdictador:

A lo largo de la década creo que el gran tema, más bien preocupación era cómo consolidar la democracia y el gran susto era que cometer cualquier error podía significar una justificación para que hubiera un nuevo golpe y una nueva dictadura. La idea de no cometer errores se mantuvo. Era una sensación de andar encima de

cáscaras de huevo porque cualquier paso en falso podía ser desastroso. (Caiozzi, 2002, cit. por Villarroel, 2005, p. 93)

Las entrevistas de la autora citada arriba con varios directores y comentarios de otros profesionales como el crítico David Vera-Meiggs⁷¹ dan cuenta de la apatía chilena a la hora de opinar y tomar decisiones que se generó por las razones explicadas. Claramente fue palpable en el cine por ejemplos como *Amnesia*, que se verá más adelante.

Dentro de la ansiedad y la necesidad por encontrar nuevos caminos, las películas, sin embargo, no perdieron un rasgo común: el deseo de facilitar una tesis, muy marcada por sus autores. En su precaria situación financiera, no quisieron dedicarse a realizar obras sobre temas que no los tocaran personalmente, justificación importante para la cantidad de trabajo que requería una película. Para más información vea el capítulo 4.1.

Pero eso no significaba que los cineastas habían dejado de reflexionar sobre la historia nacional. Justo la característica de producir filmes de temas íntimos llevó a muchos directores establecidos a representar en sus filmes los sucesos vividos, como ya evidenciaron las tres últimas obras mencionadas. Sus realizadores se habían criado bajo el régimen militar (por ejemplo Silvio Caiozzi y Ricardo Larraín) o durante su estadía en el exilio (por ejemplo Pablo Perelman). Miguel Littin también había experimentado ese último destino y su obra de vuelta a Chile igualmente trataba de la dictadura. *Los náufragos* (1994) se centró otra vez en la búsqueda de un familiar perdido durante la dictadura, esta vez emprendida por un exiliado que al volver a su país de origen no quiere nada más que encontrar a su hermano. Se da cuenta que en su pueblo natal todo y todos quedaron traumatizados por los acontecimientos y su madre ni siquiera lo reconoce. A menudo su busca se mezcla con la presencia fantasmagórica de su hermano y recuerdos de los días cuando todavía estaban juntos, pero al final entiende que no lo verá más. Entre las películas mencionadas, ésta probablemente contiene la mayor cantidad de alusiones, frases relacionadas o idénticas a discursos del Pinochet y varias otras alegorías asociadas con la dictadura. Un análisis profundo de ella se encontrará en el siguiente capítulo. Pero fue quizás, justamente ese fuerte simbolismo la razón para su mala acogida por el público. Tampoco convenció a muchos críticos nacionales o internacionales. Como una de las seis

⁷¹ Vera-Meiggs, David; Aliaga, Ignacio; Horta, Luis. (2010): *Cien años del cine chileno argumental*. Charla realizada el 17.08.2010 durante el Sanfic 2010.

películas subvencionadas por créditos del Banco del Estado sus pocos ingresos contribuyeron a la abolición del acuerdo financiero.

En los trabajos citados de los noventa se manifestó la tendencia a tapar las experiencias dictatoriales con velos de metáforas abundantes y complejas, alucinaciones difusas o recuerdos borrosos. Quizás estaban todavía demasiado dolorosas y recientes las experiencias de la dictadura como para tratarlas más directamente. La misma raíz pudo tener el bajo interés del público en similares historias. Por otro lado, tenía aún gran influencia, como ya se ha explicado, la censura cinematográfica que todavía producía bastante autocensura entre los cineastas, que dependían de los ingresos de sus películas. La tercera razón fue seguramente la poca presencia del tema en el discurso público, que creó en la política y el sector ocioso chileno, más deseo de olvido que de enfrentamiento con el pasado.

Sin embargo, era tan fuerte su necesidad de recapitular lo pasado en su trabajo artístico que los cineastas seguían produciendo películas sobre la dictadura. *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano, que había aprendido su oficio en París y vuelto a Chile en los ochenta, tuvo más éxito en los festivales de cine que *Los náufragos*, pero tampoco alcanzó un triunfo público que habría podido alargar el apoyo del Banco del Estado. Opuesta a sus antecedentes, la obra de Justiniano carecía de extenso cargo alegórico, acercándose a los crímenes de la dictadura de una manera bastante más directa: Después del fin del gobierno de Pinochet se encuentran dos ex-militares en un bar de Valparaíso. Ramírez había sido soldado subordinado del oficial Zúñiga, ambos participantes de las tropas encargadas de los campos de detención en el desierto de Atacama. Mediante relatos el filme trata la obligatoriedad de la obediencia a las órdenes de los superiores por parte de los militares chilenos durante la dictadura. Aunque las tareas que recibió de su superior hayan repugnado a Ramírez, el miedo por su propia vida lo llevó a terminar la de otros. Años después todavía sufre bajo los traumas que se le fabricaron en ese tiempo, deseando la venganza por la tortura. Su sargento, Zúñiga, al contrario, había cumplido su labor de vigilancia y ejecución de enemigos políticos sin dudas, aspirando a un ascenso dentro del ejército. Los recuerdos que reconstruyen las atrocidades de los campos de detención son dolorosos para Ramírez y rigurosamente reprimidos en el caso de Zúñiga, pero parecen haber sido casi irrelevantes para los militares más altos, que habían sido integrados en el trabajo político de la democracia. Un respectivo comentario del ex-oficial “parece ser un claro reproche a quienes delegaban el trabajo sucio a los subalternos y que

no pudieron tener una amnesia por lo que hicieron” (Barrientos et al., 2006, p. 110). La calidad del filme sobre traumas, venganzas y olvido fue destacada en varios festivales europeos y americanos. El nuevo ángulo de perspectiva, partiendo del punto de vista de los militares y su historia menos envuelta en alusiones embaladas, lo resaltaron en comparación con sus símiles en el cine chileno del momento. Sin embargo, no le ayudaron tanto en la taquilla chilena:

[...] hacer una película de contenido político frontal implicaba obtener la atención de un grupo, pero la exclusión de otro. Es decir, se produce una pérdida potencial de público. Antes del estreno del filme Amnesia, Gonzalo Justiniano, consultado sobre la posibilidad de que el argumento pudiese generar cierta polémica debido a las relaciones que se podrían establecer con la historia reciente del país, manifestó que esperaba que se recibiera la película con “altura de miras”, que se apreciara en su conjunto para que así el espectador no se quedara sólo con el cuadro político (El Mercurio, 1994: C19, cit. por Carreño, 2010, p. 9).

De ahí el tema se demoró cuatro años en volver al cine, cuando se puso de relieve otro efecto imborrable de la dictadura, la dificultad de reacostumbrarse a la vida en Chile para los que retornaron del extranjero y sobre todo para sus hijos, criados allá. Entonces la historia retratada por Claudio Sapiaín en su documental de 1986 se adaptó para la pantalla grande. Sergio Castilla, ex-exiliado en Francia, abarcó ese asunto en *Gringuito* (1998), pero se centró más en las experiencias del niño que va descubriendo su segunda patria que en las razones del exilio de sus padres, al contrario de los trabajos documentalistas que se producirán más tarde sobre el tema. Pero su acercamiento no tuvo mucho éxito. Un año después *No tan lejos de Andrómeda* (Juan Vicente Araya) describió a dos exiliados retornados, de los que uno ya no puede aceptar la vida chilena. Por ese y otros problemas se generan divergencias dentro de la familia. Frente a una audiencia casi nula⁷², esta película también consiguió muy pocos premios de festivales nacionales.

Igualmente en 1999 Sebastián Alarcón, retornado del exilio ruso con el inicio de la democracia, presentó la primera película argumental dirigida a la reconstrucción ficcional de un hecho histórico particular y emblemático de la dictadura, el frustrado atentado del Frente Patriótico Manuel Rodríguez contra Augusto Pinochet en 1986. *Cicatriz* narra (como tantas cintas del momento) la historia de dos hermanos, Alberto, exiliado en Rusia,

⁷² <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1203.pdf>

y Marcial, permanecido en Chile, pero los reúne esta vez en el intento de asesinar al dictador. Usando imágenes de archivo sobre la Unidad Popular y de locaciones santiaguinas, Alarcón retrató casi como en un documental el trasfondo de las rebeliones, mayormente pacíficas en realidad, de los últimos años de la dictadura (cf. Barrientos et al., 2006). La sublevación culminó en el intento de atentado por la organización mencionada que sostenía la lucha armada en contra de la represión. Procurando más paralelos a la historia real, como cuando que Marcial no quiere dejar el Movimiento, ni por su novia embarazada, se consigue aludir a registros sobre protestantes pacíficos (por ejemplo en *Por la vida* (1986/1987)) que tampoco renunciaron a su lucha por la denuncia de las torturas en Chile pese a las súplicas de sus parejas. Pero sea por falta de calidad, de interés público o de disposición administrativa de difusión, *Cicatriz* sólo se mantuvo tres semanas en la cartelera y alcanzó no mucho más de 2.600 espectadores (cf. Informe anual del CNCA: *Películas chilenas “estrenadas” por año: años 1998 a 2008*)⁷³.

Durante los próximos 5 años, la dictadura no iba a darse en imágenes tan directas en la pantalla grande. Los cineastas se centraban en asuntos de amor, sexo o crímenes como asaltos y robos y entremedio aparecieron unos cuantos retratos históricos de Chile a principios del siglo XX. Durante la segunda mitad de la primera década del nuevo siglo, el afán de encontrar nuevas historias y nuevos puntos de vista se amplificará aún más que en los noventa. Pero también semejantes obras multitemáticas mostraron influencias de los 17 años de dictadura, ya que el pasado forma una parte de la identidad que no se puede dejar de lado o integrar cuando uno quiera, sino que siempre está de fondo, como destacó la historiadora Azun Candina (cf. charla de Horvitz y Candina, 2010). Por ejemplo *Fiesta Patria* (Luis Vera, 2007) evidenció literalmente la repercusión que tuvo la historia en Chile a través de una comparación de dos familias en el momento de su estreno. Como producto del discurso sobre la realidad e identidad pública las obras cinematográficas recientes también reflejan ese período del pasado chileno, en mayor grado todavía si fueron realizadas por directores que vivieron la dictadura, aún si no se dediquen conscientemente o directamente a retratar el pasado. Eso muestra *Taxi para tres* (2001) de Orlando Lübbert, película sobre un taxista que al ser secuestrado por dos delincuentes decide unirse a ellos, realizando asaltos en el barrio alto de Santiago, en vez de ser metido en la maleta, como suele ser el destino de los conductores en estos casos.

⁷³ <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1203.pdf>

Lübbert había realizado varios filmes documentales y argumentales sobre la represión en Chile bajo la dictadura, antes de 1990 en el exilio alemán y después en su país de origen. Según el director mismo su película de 2001 representó de alguna manera la ambigüedad evaluadora presente en Chile después de la dictadura que se había manifestado de nuevo por el hecho de que Pinochet no había sido sentenciado luego de su arresto inglés:

Creo que [Taxi para tres] dice mucho de la línea casi invisible que separa el Bien y el Mal en Chile, un país que ha regalado la impunidad a un personaje como Pinochet para que muera tranquilamente en su cama. (Caparrós Lera, 2004, p. 202)

La identificación con el tema de *Taxi para tres* entre los chilenos se hizo evidente al convertirse en la sexta película más vista de 2001 entre todos los estrenos nacionales e internacionales de ese año, recibiendo también varios premios cinematográficos internacionales.

Tres años después, no sólo en cuanto a sus impactos, sino en todo su significado social, mostró *Machuca* el golpe de estado. Mediante una amistad que se crea en 1973 entre un niño del barrio alto santiaguino, Gonzalo, y otro de una población cercana, Pedro, su autor, Andrés Wood, retrata la gama de experiencias que tuvieron los chilenos antes y después de que el ejército tomara el poder el 11 de septiembre de ese año. El argumento estaba altamente basado en una experiencia del propio director quien tenía más o menos la edad de los protagonistas cuando el real golpe de estado tuvo lugar (cf. Villarroel, 2005). La perspectiva inofensiva de los dos chicos le permite enfocar las disputas entre las clases y el desprecio prejuicioso de una por la otra, en vez de centrarse en las causas políticas para primero el triunfo y después la derrota de Salvador Allende. Los símbolos utilizados en la película son materialistas y se refieren a los estatus sociales, los autos, la ropa y los peinados de las mujeres “cuicas” contra los pobres que no tienen zapatos Adidas o bicicletas bonitas, sino sólo su orgullo para no sentirse inferiores a los más adinerados de la sociedad (cf. Barrientos et al., 2006). Los dos niños entienden que hay una diferencia entre los extremos sociales, pero todavía no se identifican plenamente con ellos y no se desprecian mutuamente. Una chica de la población de Pedro, unos años mayor que ellos, representa la transición hacia el odio por la otra clase, mediante sus ataques de rabia contra las señoras del barrio alto durante unas protestas, opuestos al desarrollo de una relación amistosa entre ella y Gonzalo, en la que incluso se ven centellas de sentimientos amorosos. El colegio, que reúne a los dos chicos, sirve como símbolo para el país mismo, donde el gobierno de la Unidad Popular intentó unir las

diferentes clases sociales, lidiando con suspicacias de ambos lados, y el régimen militar los separó de nuevo, incluso a través de la expulsión del grupo “pobre”.

Machuca es hasta hoy en día la película sobre la dictadura que ha atraído a la mayor cantidad de espectadores chilenos (comprobado por los informes anuales del CNCA), supuestamente por el trato general y directo de la historia setentera, que sin embargo preservó cierta inocencia respecto a las diferencias conflictivas de los extremos de la sociedad chilena. Esa perspectiva bastante amplia pero también íntima que juzga muy poco el comportamiento de la gente, puede haber sido la receta de éxito de su director, ya que es plenamente aceptado que la discrepancia social había posibilitado el golpe de estado, pero eso sólo se dice en charlas pequeñas como las del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos del 2010, porque todavía hoy en día está lejos de estar resuelta. El acercamiento adolescente salvó a Wood de decidirse claramente por una sola posición. Constituyó así el mayor éxito del joven director, que mediante sus películas anteriores, estrenadas a partir de 1997, se había ido ganando la confianza del público nacional, otro factor para la afluencia a su nueva obra. La cinta además fue laureada por numerosas instancias profesionales.

Un año después se estrenó otro largometraje argumental, *El baño* (Gregory Cohen, 2005) que retrató cambios sociales y culturales al margen de los políticos entre 1968 y 1988 mediante una sola locación, el baño de una casa chilena. Una cámara de vigilancia detrás del espejo capta todos los eventos que pueden pasar en un lugar tan escondido como un baño: se almacenan materiales de la revolución, se tortura a gente durante la dictadura y entremedio pasan otras personas con historias alegres, apasionadas y miedosas por ese espacio de intimidad, cuya apariencia también cambia a medida que avanza el tiempo. Puede ser interpretada como una metáfora sobria del país que siempre es lo mismo, sólo cambiando un poco exteriormente, pero sin alterarse por lo que pase en él. La cinta llegó a varios festivales europeos, pero en su nación de producción es bastante desconocida.

El autor del siguiente filme sobre un evento de los setenta pertenece a la misma generación de Wood, mientras que Cohen había experimentado la dictadura como adulto. Alex Bowen situó *Mi mejor enemigo* (2005) en una sureña región fronteriza entre Argentina y Chile donde en plena amenaza de guerra por el conflicto Beagle se topan en 1978 tropas de los dos países que por confusión ya no saben en el territorio de quién se encuentran. Aunque el argumento esté ambientado en el período dictatorial, se centra en

una historia particular y mediante ésta en las diferencias y semejanzas de las dos naciones y el absurdo general de la guerra, para la que se prepararon, pero que nunca estalló. Pronto, después del primer encuentro, se desarrollan lazos amistosos entre los militares, pero a pesar de todo siempre siguen conscientes de si sus superiores dieran por empezada la lucha armada, tendrían que matar a sus nuevos camaradas. La española Beatriz Maldivia (2006)⁷⁴ concluyó en su crítica que en cuanto a su sensibilidad la película le pareció para nada inferior a símiles suyos como *Jarhead* (Sam Mendes, 2005) que también aspira a mostrar “la cara humana de la guerra”. Colegas suyos, de los dos países retratados, reclamaron al contrario que el director no se había atrevido a adentrarse suficiente en el conflicto del momento y que por eso se había quedado con la superficialidad de la amistad entre los dos grupos (cf. op. cit.). Mucho más laureado por jurados extranjeros, *Mi mejor enemigo*, pese al rechazo crítico nacional, figura en el 18. lugar de los 20 filmes chilenos más vistos entre 1998 y 2008 (cf. página web del CNCA).

En 2007 se estrenaron dos filmes chilenos sobre temas relacionados al régimen de Pinochet, pero tenían grandes problemas de difusión. El primero nunca llegó al cine, ni en Chile, ni en otras partes del mundo, sino se mostró solamente en el Sanfic de ese año. Esa obra de Pablo Lavín se llama *Un salto al vacío* y aborda los sufrimientos de un joven obrero chileno que se ata al tren de aterrizaje de un avión con rumbo a Lima en 1974, para escaparse de la violencia. Después Mauricio Álamo rodó *La comedia de la memoria* (2007), abordando aspectos de la resistencia femenina durante la dictadura en Chile. Se inspiró en la denuncia cultural de la escritora Mónica Echeverría y al mismo tiempo en la lucha militante de la izquierda, centrándose en el personaje de la documentalista mencionada Carmen Castillo por investigaciones de su protagonista sobre ella. Sin embargo, según las informaciones del CNCA⁷⁵ esta película tampoco se estrenó en el circuito comercial cinematográfico.

A diferencia, *Tony Manero* de Pablo Larraín (2008) se convirtió en un filme bastante conocido tanto en la crítica extranjera, como entre los espectadores del cine chileno. Pero se trata más de una ambientación en el período de la dictadura que de una cinta sobre ella. Su protagonista se obsesiona en el Chile del 1978 con el personaje interpretado por John Travolta en *Saturday Night Fever* (1977), Tony Manero, mientras que varios de sus

⁷⁴ <http://www.blogdecine.com/criticas/ami-mejor-enemigoa-chile-vs-argentina-y-no-solo-en-futbol>

⁷⁵ <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1203.pdf>

vecinos participaron en actividades en contra de Pinochet y su régimen. Buscando un traje que le haga parecerse a su ídolo, comete varios crímenes. Teniendo de fondo el represivo período de los setenta y disponiendo de abundante uso de cámara en mano y luz aparentemente natural, se crea una atmósfera angustiante y oscura al alrededor del Tony Manero chileno que se vuelve más y más psicópata. El chileno que quiso ser como su modelo estadounidense (tema retratado antes documentalmente en *El Charles Bronson chileno* (Carlos Flores, 1979)), destacó la situación agobiadora bajo el régimen militar y el deseo de salir de ella al ser otro.⁷⁶

En 2009 Paulo Avilés y Marcelo Leonart adaptaron para el cine una obra de teatro (*Grita*), que por lo menos en su versión original del 2004 brilló por la calidad de su caracterización del clima pinochetista, según dice el crítico Pedro Labra (cit. por Marinao, 2004):

*Con su aire turbio y terrorífico, 'Grita' es una de las expresiones más atractivas de ese ya amplio subgénero con que la joven generación que sólo conoció de oídas el golpe militar ha reflejado en escena sus consecuencias como una película de horror.*⁷⁷

Esta tesis también se deja aplicar al cine. A partir de *Machuca*, es decir 2004, la gran mayoría de los directores chilenos cuyas obras se referían a eventos específicos o la atmósfera opresiva general de la dictadura, eran jóvenes que habían nacido durante o después de la segunda mitad de los años sesenta. En la obra recién mencionada se encuentra en 1990 la viuda de un agente de los Servicios de Seguridad de Pinochet con una mujer para ella desconocida, que había sido torturada antes de que llegara la democracia. Así se reflejaron los dos extremos que existían y todavía existen en la opinión pública de Chile: un grupo que desconoce los crímenes cometidos durante los setenta y ochenta y el otro que los sufrió en su propio cuerpo. No obstante, pese a la buena crítica que había recibido la base teatral, también esa película aparentemente sólo se estrenó durante el Sanfic 2009, ya que no figura en la lista del CNCA sobre los filmes chilenos estrenados en las salas de cine este año⁷⁸.

⁷⁶ http://www.latercera.cl/contenido/29_44337_9.shtml

⁷⁷ <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={620f0a54-12c9-4d5c-9dfe-8c287e189f76}>

⁷⁸ <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text2324.pdf>

Un encuentro similar, entre un huérfano retornado del exilio alemán, cuyo padre fue matado por la dictadura, y el sobrino del hombre que llevaba la batuta en el asesinato de su padre, mostró *Lecciones privadas* (2009). A diferencia de ejemplos anteriores, el principal director de esta cinta, Alberto Daiber, pertenece a la generación que vivió la dictadura desde el principio en plena conciencia adulta. Pero también la exhibición de su filme fue limitada, por lo que no entró en el informe de 2009 del CNCA⁷⁹.

A pesar de que recientemente se interesó un mayor porcentaje de realizadores jóvenes por el tema, la última película sobre un aspecto de la dictadura pinochetista estrenada en los grandes cines y que se convirtió en el segundo filme chileno más visto del año 2009, fue dirigida por un veterano del cine chileno, el ya tantas veces mencionado director Miguel Littin. Como *Lecciones privadas* y tantas obras de Littin mismo, *Dawson*, *Isla 10* es una adaptación de un libro al cine, la autobiografía *Isla 10* de Sergio Bitar. Él mismo trabajó con Littin en la realización del guión, ya que para ambos la difusión pública del tratamiento y de los destinos de los presos políticos en el campo de concentración de la isla, era un asunto de enorme importancia personal. Uno era testigo presencial del sufrimiento y el otro lo había experimentado a distancia, por sus amigos y colegas, desterrado de su país de origen por los 17 años de duración de la dictadura. Y a pesar que la trayectoria del reputado cineasta chileno haya cubierto no sólo ese período, sino también los años previos al golpe de estado y las últimas dos décadas, ninguna de sus numerosas obras, todas tratamientos de temas latinoamericanos, reflejó tan viva- y emotivamente la dictadura chilena como *Dawson*, *Isla 10*. Esta particularidad de la película destacó incluso el propio realizador en una entrevista para el Alt Film Guide (Soares, 2010):

*Nothing can be compared to Dawson [...] More than shooting the story, we revived it at the same place where the facts took place, with the witnesses face-to-face, like looking into a broken mirror from which time escaped. The goal was to capture reality and to delve into it.*⁸⁰

Por su importancia será analizada más profundamente en el siguiente capítulo. Ahí se explicará su carácter excepcional y al mismo tiempo emblemático para el cine chileno.

⁷⁹ <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text2324.pdf>

⁸⁰ <http://www.altfg.com/blog/interviews/dawson-island-10-miguel-littin-interview-489/>

En resumen la evolución del cine chileno de las últimas dos décadas se llevó a cabo de la siguiente manera: Durante los primeros 10 años que siguieron a la imposición de la democracia en 1990, los directores nacionales se veían enfrentados a una doble tarea, ya que tenían que convencer al público de la importancia del cine nacional y tematizar al mismo tiempo los cambios sociales y políticos que vivió. Pero para el exceso de trabajo que eso significaba, contaban con muy poca ayuda estatal, lo que los obligaba a financiarse las películas por sus propios ahorros o mediante subvenciones extranjeras, casi igual que durante la dictadura. Además se sumaban a esos obstáculos, la mediación de cada proyecto, pensando en la todavía vigente censura y la secesión política del país. Entonces se produjeron largometrajes, sobre todo en los géneros del drama y del thriller que, correspondiendo al proceso de la instalación de la democracia, denunciaban los crímenes de la dictadura más por metáforas que por imágenes directas de tortura o matanzas, utilizando sobre todo el recurso del flashback. Y las dos excepciones (*Amnesia* y *Cicatriz*), más directas y fácilmente relacionables a la dictadura real, tampoco atrajeron a mucho público, incluso menos que obras anteriores sobre el tema. A finales del antiguo y principios del nuevo siglo, la severidad de estas películas venía reemplazada poco a poco por obras de comedia y dramas sexuales o amorosos, aunque también surgen otros movimientos en la búsqueda de nuevas vías. La cantidad de éstos explota con la promulgación de la ley de Fomento Audiovisual a finales de 2004, que produce un boom, manifestado en creaciones de carreras universitarias cinematográficas, el uso difundido de la cámara digital y el surgimiento de Festivales y páginas web con el tema del cine chileno.⁸¹ El mismo año, meses después de la disculpa militar por las violaciones de los Derechos Humanos por el General Cheyre, *Machuca* celebra el mayor éxito que ha experimentado en los cines una película chilena sobre la dictadura hasta hoy en día. Con su perspectiva inocente, ambientada en los conflictos generales de la dictadura, pero particular dentro de ella y no tomada de la historia real, inaugura un nuevo estilo dentro del sector temático. Hasta 2009 sus seguidores ocuparán similares métodos o visiones poco políticas y más bien inocentes para abordar el régimen militar (excepto *La comedia de la memoria*). Pero entonces el rumbo cambia de nuevo, porque se vuelven a estrenar más filmes de directores de la generación ya adulta durante los setenta y ochenta, quienes ahora también se atreven a situar sus historias en la dictadura misma e incluso tratan los

⁸¹ http://www.drclas.harvard.edu/revistaweb/its_film/pinto_espanol

destinos de personajes reales y conocidos como en *Dawson, Isla 10*. Y los jóvenes cineastas chilenos parecen seguir la tendencia de la investigación en personas claves de la historia, lo que evidencia *Post Mortem* (Pablo Larraín). Estrenada en 2010 en festivales europeos, incluye por primera vez la escena de una autopsia (ficcional) al cadáver de Salvador Allende:

Salvador Allende has been seen in many documentaries, his last few days have been depicted. But it's the first time in the history of cinema in which his body is actually seen and shown as it is in this film ... it has been dealt with a lot of respect. (Alfredo Castro cit. por Silvia Aloisi, 2010)⁸²

Incluso más allá irá *Synco* de Nicolás López, el primer proyecto de ucronía sobre la materia, es decir de especulaciones sobre el posible destino del país si no hubieran ocurrido los hechos tal como sucedieron. Pero sobre esa obra no se sabe todavía si se estrenará como película cinematográfica o en formato serial televisivo.⁸³

4.4. El trabajo de Miguel Littin como prototipo del cine chileno sobre la dictadura

La trayectoria profesional de Miguel Littin es emblemática para los desarrollos y cambios dentro del cine chileno provocados por el gobierno de Augusto Pinochet, puesto que el cineasta empezó a trabajar durante la legislatura de la Unidad Popular y estrenó su último filme en 2009. En el currículum fílmico del director no sólo figuran obras argumentales, sino también incluye unos cuantos documentales. Así reúne la gama más amplia de características comunes del trabajo de los realizadores chilenos en el exilio, de viajes a Chile durante los ochenta, de los problemas de los inicios de los noventa y de los rasgos del cine chileno de la primera década del nuevo siglo. Para la descripción de los contenidos y los datos de sus películas se han consultado las páginas respectivas de www.cinechile.cl, www.imdb.com y www.bazuca.com, si no se han destacado otras.

Debutó como tantos directores formados durante los setenta con un documental (*Por la tierra ajena*, 1965) sobre el desequilibrio social en Chile. Según la Enciclopedia del

⁸² <http://www.reuters.com/article/idUSTRE6840RM20100905>

⁸³ <http://www.universitarios.cl/universidades/cafeteria-chat/44240-trailer-de-synco-la-primera-pelicula-de-ucronia-en-chile.html>

Cine Chileno⁸⁴ esta indagación en sectores marginados de la sociedad chilena sentó los cimientos para lo que se iba a convertir en uno de los hitos fílmicos para Littin y también para el cine nacional: *El chacal de Nahueltoro* (1969).

*El primer largometraje [argumental] de Miguel Littin es una denuncia abierta en contra de la pena de muerte y de cómo el sistema no tiene piedad sobre hombres que han actuado justamente debido a la injusticia social entre la que han crecido.*⁸⁵

Su trama se nutrió de un hecho histórico, el caso de un hombre analfabeto de clase baja que borracho, después de ser echado del latifundio donde trabajaba, mata a su mujer y sus hijastros. Mientras espera la ejecución de su sentencia a la muerte, se da cuenta de la gravedad de su crimen por la educación, que la cárcel le hace accesible por primera vez en su vida. Pero su tardía transformación en un ciudadano consciente de las reglas de la sociedad ya no es capaz de cambiar su destino.

Aunque la industria fílmica en Chile se volvía cada vez más crítica, socialmente dicho, a finales de los años sesenta, *El chacal de Nahueltoro* elevó la introspección en las normas de vida que regían en el país a un nuevo nivel:

En esta historia el cine chileno se plantea por primera vez, un examen crítico y a fondo de ciertas realidades nacionales: la naturaleza del latifundio, la a veces pavorosa marginalidad del campesino, la mentira e hipocresía de una justicia de clase. (Mouesca, 1988, p. 90)

La película, que cuenta como una de las mejores de toda la producción latinoamericana, demuestra el espíritu socialista del autodeclarado marxista-leninista, Littin (Mouesca, 1988, p. 93). Esa ideología lo llevó también a la colaboración en la redacción del Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular y su compromiso y éxito incluso lo alzaron a la cabeza de ChileFilms durante el gobierno de la Unidad Popular (cf. Mouesca, 1988). Además produjo una contribución documental para los registros de los cambios bajo Allende, como parte del cine militante, llamada *Compañero Presidente* (1971), grabación de una conversación sobre las metas e ideales del gobierno entre el presidente mismo y el escritor francés Régis Debray (cf. Mouesca, 1988).

⁸⁴ http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=332

⁸⁵ http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=184

Pero después de esos éxitos, la filmación de su próximo filme no se llevaría a cabo en su país de origen. La crítica del sistema social chileno que había predominado en sus películas hasta entonces y había sido parte de la creación del nuevo cine chileno, lo forzó a huir del país en 1973, como a tantos otros. Sin embargo, su labor cinematográfica nunca dejará de reflexionar sobre hechos políticos, incluir la convicción socialista y rescatar casos marginales de la sociedad.

Igual que varios de sus colegas se llevó imágenes rodadas en Chile al exilio, Cuba y México en su caso. Con ellas compuso *La tierra prometida* (1974), película sobre un grupo de campesinos que se toman un pequeño terreno para trabajar y vivir ahí de forma colectiva y comunitaria. Cuando les llegan informaciones sobre la instalación de una república socialista en su país, se vuelven cada vez más radicales en su ideología hasta que un enfrentamiento entre ellos y la clase propietaria de la región culmina en masacre (cf. Mouesca, 1988). Como en sus películas anteriores, Littin creó con esta cinta un reflejo de la actual situación socio-política en Chile que estaba altamente tensa y cada vez más radical y violenta durante el año de rodaje por los polos contrapuestos de los seguidores de la Unidad Popular, la izquierda extremista y los representantes de la burguesía chilena, junto a las Fuerzas Armadas. Como en el filme la historia real terminó en caos brutal y sangriento.

La represión que se llevó a cabo en la patria determinó también su siguiente proyecto, que así se colocó entre los numerosos filmes hechos en el exilio que tematizaron los sucesos políticos en Chile durante los primeros 5 años de la dictadura. En una parte de México, el director encontró un lugar parecido al norte de Chile donde situó la trama de *Actas de Marusia* (1976), adaptación altamente fiel del homónimo libro de Patricio Manns, sobre una huelga de obreros salitreros chilenos. El trato feroz del ejército que estaba a cargo de la mina es la causa para la insurrección que como en su anterior filme, termina en una matanza sangrienta. No sólo por su argumento, sino también por unas citas del filme, la obra provoca continuamente asociaciones con la brutalidad militar vivida en Chile en ese tiempo (cf. Mouesca, 1988).

Los tres largometrajes argumentales nombrados se apoyaron todos en hechos históricos, fenómeno que muy probablemente se generó debido al compromiso documental que predominaba en el cine chileno del momento. Representaciones ficticias basadas en sucesos reales, a veces incluso produciendo mezclas de eventos de diferentes épocas y diferentes lugares (en *La tierra prometida* o *Actas de Marusia*, cf. Mouesca,

1988), que están relacionados a la actualidad mediante su mensaje y sus símbolos, constituyen uno de los modos de acercamiento más fieles que existen dentro del género argumental para mantener una relación estrecha con la realidad extracinematográfica y contribuir al mismo tiempo a la formación de una memoria colectiva, no tanto de fechas y nombres, sino de ánimo general y movimientos ideológicos. Littin logró esas metas en todas las obras mencionadas anteriormente, en grados diferentes, integradas inconsciente o conscientemente y con una intención más cercana a una representación documental o a una reinterpretación argumental del mundo.

No obstante, el director siempre se sintió más atraído por el segundo camino, el cine de ficción, lo que se notará en su carrera futura. Para la realización de esos filmes argumentales usará muchas veces libros como base, sobre todo para sus creaciones en el exterior de Chile. Una vez será también al revés, un famoso escritor latinoamericano se inspirará en su mencionado viaje clandestino a Chile en 1986. La fuerza de la afición y vinculación a la literatura de Miguel Littin es particular entre los realizadores chilenos, aunque está lejos de ser el único que haya usado un libro como base para una obra de cine. Sin embargo, también Littin se acercará a la búsqueda de inspiraciones en la historia de su propia vida a partir de los noventa, la fuente de creatividad más utilizada entre los directores chilenos del entonces.

En 1978 se estrenó *El recurso del método*, la primera piedra de un edificio de realizaciones con temáticas latinoamericanas que juntas construirán las próximas obras de Littin. Este período profesional del director demostró el efecto de apertura que se pudo notar en el momento en la cinematografía chilena del exilio. La estadía en el extranjero amplificó a fines de los setenta y principios de los ochenta notablemente el interés temático chileno, por lo que de ahí en adelante se crearon muchas obras sobre asuntos latinoamericanos, europeos o sin pertenencia nacional definible (cf. capítulo 3.3). Reflejando el desarrollo, Miguel Littin vio más allá de las narices chilenas, centrándose en las Américas Hispanas. *El recurso del método* alias *¡Viva el Presidente!* fue la película más representativa en este sentido, ya que se basó en el libro del mismo nombre de Alejo Carpentier, que cuenta del prototipo de un dictador latinoamericano cuya mayor tarea consiste en sofocar insurrecciones contra su régimen (cf. Mouesca, 1988; http://cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=1101). Por su carácter ejemplar para Latinoamérica el personaje protagonista incluyó también al gobernador chileno, es decir, tampoco al volverse más continental, el cine de Littin perdió su conexión a lo nacional.

En el capítulo 3.3 se ha presentado una cita de la analista Jacqueline Mouesca donde explica cómo funcionó la metáfora entre las historias latinoamericanas y sus referencias a Chile en las producciones de Littin. Este mecanismo de sinécdoque será perceptible en todas sus obras del exilio:

La viuda de Montiel (inspirada en la novela homónima de Gabriel García Márquez) cabe dentro de la era continental-nacional del director chileno, por la reflexión sobre el tema, importante para toda Latinoamérica, de la diferencia entre la clase alta de la protagonista y la clase obrera (cf. <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3406801280.html>; Mouesca, 1988).

Tres años después en *Alsino y el Cóndor* (1982) el uso de la metáfora descrita alcanzó la cumbre en el total de las obras dirigidas por Littin hasta el momento:

The very obvious allegories here are the illusion of liberty through flying, and real dictatorial oppression and North American aggression expressed by the helicopter. Cultural domination is expressed by Alsino's wanting to possess the foreign object, the helicopter—even though it represents aggression. (Sara Corben de Romero, 2001)⁸⁶

La adaptación de la novela *Alsino* del chileno Pedro Prado tiene más de dos lecturas: El relato básico trata la ansiedad de volar de un muchacho, Alsino, por su admiración por los helicópteros estadounidenses que ve pasar encima de su cabeza. Al lanzarse de un árbol, el chico queda baldado, se da cuenta que en realidad la gente que maneja los helicópteros son sus enemigos y se junta a la guerrilla (cf. Mouesca, 1988). Filmado e inspirado en gran parte en la reciente lucha revolucionaria de Nicaragua, Littin se refirió ante todo a las insurrecciones de este país en contra del régimen represivo gobernante y su ayuda estadounidense, pero claramente también pensó en Chile donde a principios de los ochenta se empezaron a manifestar sus compatriotas en contra de la dictadura.

Esa última elección temática del cineasta de nuevo calza muy bien con el desarrollo general del cine chileno del exilio que generó 5 cintas sobre los Sandinistas en Nicaragua entre 1979 y 1982 (cf. capítulo 3.3). Pero su próximo filme evidenciará aún más el carácter prototípico de los filmes de Littin para la producción chilena en general, ya que la ola denunciadora-documentalista de los años 1985-1987 también agarrará a él, aunque

⁸⁶ <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3406800034.html>

el gobierno dictatorial no le permitirá volver para el rodaje de su registro del entonces, permiso que sí recibirán muchos otros (por ejemplo Pablo Perelman).

Aunque volviera al tema de la revolución nicaragüense con un retrato de Augusto Sandino en 1990, el próximo proyecto de Littin será entonces volver a su país de origen y al mismo tiempo al género documental para dar testimonio sobre la situación represiva y la necesidad de cambio de Chile que había insinuado en *Alsino y el Cóndor*. Así nació *Acta General de Chile* (1986). Constituirá el único largometraje que no fue argumental, realizado por el director durante el exilio, y al mismo tiempo la única obra suya de este período que carecía de base literaria. Pero esta vez un escritor que antes había servido como una fuente de ideas para el director, Gabriel García Márquez, se inspiró para una obra suya en la aventura del rodaje clandestino que emprendió Littin, todavía sin permiso de regreso, bajo falsa identidad y con ayuda de cineastas desde el interior de Chile. La película se filmó en cuatro episodios de una hora para la Televisión Española, pero alcanzó una repercusión internacional que excedió las fronteras del territorio ibérico, por un lado gracias al el prestigio y la publicidad que otorgó a la cinta la divulgación de la historia de su producción por el amigo colombiano del realizador y por otra parte, por la atención que llamó la situación de Chile en las opiniones políticas y públicas mundiales de este momento, ya que la dictadura militar, que había dirigido el país durante los últimos 13 años, se tuvo que enfrentar a graves insurrecciones públicas que culminaron incluso en el atentado fallido contra Pinochet, el mismo año del estreno de *Acta General de Chile* (cf. Mouesca, 1988).

El hecho de que Littin seguía expulsado y creativo al mismo tiempo muestra que el cine chileno del exilio no terminó en 1983 cuando el regreso fue permitido a muchos cineastas. Sólo en 1990 dirigió su última obra del periodo en el extranjero, *Sandino*, la biografía ya mencionada de Augusto Sandino, el revolucionario nicaragüense. Por los límites que impone la representación de la vida de una persona muy conocida en la libertad ficcional de un cineasta, *Sandino* es la película de Miguel Littin en el exilio con menos relación metafórica a Chile (cf. Mouesca & Orellana, 1998). Se estrenó en Chile durante el festival del “Reencuentro” en 1990. Igual de emblemático para el cine chileno de los setenta y ochenta, es que ninguna de sus otras películas hechas en el extranjero, unas cuantas muy elogiadas por críticos internacionales, se había estrenado en su patria.

Después de 1990 las producciones de Littin han seguido reflejando el desarrollo general del cine chileno. Como otras contemporáneas fracasó en la taquilla su obra de

vuelta a Chile, *Los náufragos*, que formaba parte de los proyectos financiados por el Banco del Estado. En la realización fílmica de la historia del exiliado que, retornado a la patria, busca por un pariente suyo, influía seguramente la experiencia propia del director recién regresado. Como en esa obra, la gente retratada en las películas chilenas mayormente buscaba a un hermano o un padre que no había reaparecido después del fin de la dictadura. La connotación personal es una característica muy común de las películas sobre la dictadura producidas en los noventa, realizadas por los cineastas que habían experimentado sus consecuencias (cf. Villarroel, 2005). Al lado de la recapitulación de la historia fraternal que resurgirá primordialmente en varios documentales más tarde, Littin además tocó el asunto de la culpa de los altos militares y ejecutivos públicos, como también de todos los otros chilenos que no actuaron frente a las atrocidades y los asesinatos contra sus compatriotas.

- El protagonista (Andrés/Arón) se siente culpable y se pregunta qué es la culpa, cuando su anterior amante le reprocha que haya dejado de preocuparse de la gente de su casa. (00:33:40)⁸⁷
- El jefe derechista del pueblo (Sebastián Mola) cuenta a Andrés/Arón que todos terminan ensuciándose tarde o temprano y que por eso no deberían andar acusando el uno al otro. (01:09:58)
- Le reprocha asimismo que haya vuelto después de 20 años sin pensar en Chile y que ahora quiera hacer investigaciones e informes sobre lo ya pasado. Además le pregunta cómo no se da cuenta que todavía gobiernan los mismos superiores de antes, los que mandaron y planificaron todo y se quedaron con su bienestar y su poder, mientras sus subordinados como él se convirtieron en los culpables. (01:15:33)
- La viuda de su hermano, Isol, dice a Andrés/Arón: “Aquí en Chile los únicos inocentes están muertos.” (01:21:30)

La culpa en estas citas no se asigna solamente a los altos militares y personajes públicos, sino a todos los chilenos que no murieron por la lucha izquierdista. Además se dice claramente que los que planificaron e instalaron la dictadura todavía llevan la batuta en el país. Por la semejanza, que se evidenciará más adelante, entre el poder represivo y la

⁸⁷ Las referencias a *Los náufragos* se encuentran en la tabla analítica de la película en el capítulo 7.1.

ideología con los que mandaba Mola en el pueblo de *Los náufragos* y Pinochet en Chile, la declaración de este personaje sobre los instigadores del golpe que se quedaron con las manos limpias, sus empresas, sus congresos y sus pulpitos, hoy en día se asocian con los poderosos de la clase alta chilena que había querido un cambio drástico a principios de los setenta, ya que Pinochet mismo será excluido de las tareas gubernamentales unos años más tarde. Pero en total, todos parecen cómplices de ellos, los que se fueron al exilio, igual que los que siguieron viviendo en Chile sin actuar en contra de la dictadura. Realizadores de anteriores largometrajes argumentales no se habían atrevido a expresar semejante acusación al pueblo chileno y a sus líderes en sus obras. Pero Littin representó así en imágenes audiovisuales lo que muchos pensaban, pero lo que nadie se arriesgó a reclamar, sobre todo respecto a la punta política del país, para no poner en peligro la recién reinstalada democracia. Sin embargo, no era completamente nuevo. Se había verbalizado ya, por ejemplo por los miembros del “Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo” en el documental *Por la vida* 7 años antes. Ellos manifestaron que su presencia en las protestas era necesaria para que ellos pudieran liberarse de la culpa de no hacer nada en contra. Pero con Littin era la primera vez que este tema se había plasmado en la pantalla grande.

A pesar de esa franqueza momentánea de unas cuantas citas, el director tendió un abrigo de escenas oníricas, mezclas de tiempos y personajes metafóricos ambiguos sobre sus acusaciones y su película entera oscureciendo notablemente la frontalidad de sus contenidos. En eso se pareció a los métodos anteriores de sus colegas, ya que Larraín había escogido a un protagonista para *La frontera*, cuya falta de convicción política eliminó una posible recapitulación en ese sentido sobre las acciones del ejército dentro de la película, y el tratamiento del tema en el drama *Archipiélago* de Perelman, había bailado bastante confusamente entre ilusión y realidad. Semejante deficiencia ocurrió en *Los náufragos*. Más de un cuarto (27%) del tiempo de la narración se ocupa de acciones del pasado del protagonista y de su hermano como adultos jóvenes, de sucesos de su niñez y de escenas que mezclan personajes de esos niveles temporales con el presente de la obra, es decir partes oníricas o alucinantes. Sobre todo la abundancia de las últimas crea una estructura temporal bastante enredada. Además en el análisis estadístico presente (cf. capítulo 7.1) figura sólo la duración de esas imágenes, pero la voz del hermano muerto del protagonista es omnipresente en el filme. La compleja organización temporal confunde a veces al espectador, pero también muestra que los muertos y desaparecidos de

la dictadura no sueltan a sus compatriotas, no los dejan seguir adelante, hasta que los encuentren. Otra interpretación podría ser que el paso del tiempo no ha cambiado mucho al país y que es posible que la historia se repita, por el olvido de los acontecimientos, como también evidencian las siguientes citas finales: “Todo está limpio como al inicio” (01:55:20) y “Chile será el recuerdo de un recuerdo.” (01:57:13).

La simbolización mencionada de Augusto Pinochet se halla en aspectos del personaje de Sebastián Mola. Sin embargo, los dos no se dejan equiparar completamente. Por el miedo profundo que todos le tienen y declaraciones como la de la prostituta que “sin el mando de Mola no se movía ni una hoja en el pueblo (cf. 00:41:20) y las de él mismo que en Chile hubo una guerra (cf. 00:47:05) y que sólo las Fuerzas Armadas sabían cómo imponer y mantener el orden en el país (cf. 01:12:15), se parece mucho al real dictador quién constataba lo mismo (cf. por ejemplo *Pinochet y sus tres generales* de José María Berzosa, 1977).

Pero por otro lado la figura de Mola también representa a los que anteriormente a la dictadura estaban convencidos de la ideología izquierdista, pero eran demasiado temerosos de sí mismos como para seguir apoyando esa opinión después del golpe y por eso se convirtieron en seguidores y ejecutores militares; a los subordinados que ejercían los órdenes de sus superiores; a los torturadores; a los que después de participar crucialmente en las atrocidades de la dictadura decían que lo pasado era pasado y aspiraban a tener su parte del Chile democrático; los miembros de la clase alta que siempre sentían que los otros querían robarles algo suyo.

Esa multitud de propiedades de la derecha chilena que incorpora Mola en su carácter, imposibilitan un paralelo completo entre él y Pinochet. Una vez (secuencia 12) incluso se refiere al “jefe” muy probablemente una alusión al ex-dictador. Con el personaje de Mola y el del Sargento Rene, el militar que cumple el trabajo directo con los enemigos izquierdistas y que se sentía feliz en su oficio al hacerlo, *Los náufragos* cubrió una amplia escala de tipos de defensores de la doctrina derechista bajo la dictadura, abarcando incluso a los empresarios influyentes por el relato de Mola mencionado arriba.

También abundan elementos representativos de muchas otras de las múltiples experiencias chilenas bajo la dictadura, hayan sido sin convicción política o de izquierda:

Asunción y Leticia personifican a la gente que no simpatizaba o colaboraba con cierto partido político, sino siempre se preocupaba de alcanzar el bienestar para ellos

mismos, mientras que la chica del camino y su padre asesinado representan los que tampoco se interesaban por la política, pero que vivían sin envidiar a lo que tenían los otros y que sin embargo sufrieron. Este dolor incluso llegó a cambiar opiniones opuestas. La fuerza de las varias pérdidas que padeció la madre de los hermanos la hizo refugiarse en las promesas de los nuevos poderosos. La figura de Isol muestra como el anterior caso el daño que causó el régimen en la gente no activista en sentido político y la coacción obligatoria de someterse a él. Andrés/Arón también pertenece a ese grupo de los apolíticos, pero al mismo tiempo encarna el destino de los exiliados. El padre de Exequiel refleja la demanda por la búsqueda por los desaparecidos y su hijo puede ser un símbolo de la locura de lo ocurrido que también enloqueció a sus padecientes. Verdaderos pensamientos socialistas por sus deseos de enseñar a la gente cómo organizarse y defender sus derechos demuestra el progenitor de los hermanos y su hijo Hugo/Ur simboliza la lucha armada por esos ideales y a los numerosos desaparecidos.

Tratando de esa manera de causas políticas, pérdida, regreso, espera, decepción, amor, muerte, suicidio, reencuentro, búsqueda, represión, trauma, desaparición, locura y de cómo seguir viviendo después de todo eso, el pueblo de *Los náufragos* no sólo es una metáfora del Chile entero, sino de cada ciudad, cada comunidad, cada familia y cada persona, ya que cada una ha conocido varios de los sentimientos y destinos nombrados. Por el peso que no sólo yace en el protagonista que perdió a su hermano militante izquierdista, sino que también se le otorgó en gran parte al personaje de Sebastián Mola, el hombre más influyente del pueblo durante la dictadura, la película además deja también entrar al lado derechista de Chile en el discurso. Por eso cuenta como una obra emblemática para el cine sobre el régimen militar, dado que los varios temas que contiene, cubren casi todos los presentes en la historia reciente de Chile y por eso se reencuentran también en casi todos los otros filmes chilenos sobre el tema.

Además, la variedad de facetas retratadas en la película, reflejan perfectamente el entorno político en el que se produjo. Por entonces se había publicado hacía poco el informe Rettig, el mayor esfuerzo del estado de rescatar informaciones sobre los desaparecidos, pero muchos encontraban que no era suficiente (cf. capítulo 2.2). Como Andrés/Arón (01:18:17) siempre se acordarán de los torturadores de sus parientes. Al mismo tiempo, la democracia significó la colaboración entre derecha e izquierda, es decir, que debían gobernar los anteriormente oprimidos con el mismo ejército y los mismos poderosos de la clase alta de antes, sus opresores. Aunque la mayoría de los chilenos no

reparaba críticamente en ese desarrollo, que le otorgaba bienestar económico, unos cuantos demandaban indagaciones más detalladas en las desapariciones de sus seres queridos y los autores de ellas. En las primeras cuatro películas relacionadas a la dictadura, estrenadas en Chile después de 1990, los militares o ni siquiera habían aparecido o habían jugado un rol muy secundario. Pero *Los náufragos* contó de miembros del ejército que habían arrestado y matado a sus enemigos y ahora querían construir canchas de fútbol encima del terreno donde yacían los cadáveres para que nadie más los encontrara. Ese tratamiento deja presentir que en 1994 la crítica contra el ejército se había vuelto más extensa y *Amnesia*, que el mismo año hablaba sobre los recuerdos de dos ex-soldados (cf. capítulo 4.3), reforzaba esa noción.

Pero a pesar de que Littin se nombra marxista-leninista, no realizó una obra de denuncia directa en contra del sistema político de la democracia chilena, puesto que las afirmaciones más fuertes y evidentes de la película son que después de la dictadura todos estaban en lo mismo, que todos eran náufragos de un experimento (Mola; 01:11:40) que había fracasado y que se necesitaba encontrar a los desaparecidos de ese tiempo para poder seguir adelante. Encajaba muy bien por eso con la política de reconciliación llevada a cabo en el entonces, diferenciándose casi sólo por la exigencia de una búsqueda más aplicada por los muertos desaparecidos.

Sólo con un análisis profundo se asoma una visión más crítica, que se encuentra bastante escondida. Las alusiones a la posible reiteración de los errores experimentados exhiben cierta duda en la firmeza del nuevo sistema. El final parece tan emotivo y lleno de la sensación de reencuentro y reinicio que puede ser visto como ironía, sobre todo por la sobreactuada sonrisa de Hugo/Ur y el hallazgo de Exequiel, una alambra de espinas que lleva a un árbol que florece en el desierto. Una posible interpretación sería que sólo encontrar a los asesinados no es suficiente para ser felices de nuevo, sino que falta más camino espinoso y doloroso para que la sociedad chilena llegue a prosperar otra vez. Además indican la afición a los juegos y las adivinanzas y la creencia en ellas por parte del “jefe” y de Mola, tanto como el dicho del último sobre el carácter experimental del socialismo en Chile, que para el centro del poder, el manejo del país parecía más un juego que un asunto serio.

Por consiguiente, en resumen se puede decir que *Los náufragos* tiene dos interpretaciones posibles. La primera refleja la política del Chile contemporáneo, cuya meta era que la gente se conformara con el presente y los reencuentros con sus familiares,

vivos o muertos, pero que no buscara demasiado por los culpables, ya que demasiada gente sería acusada. Otra interpretación consistiría de duras críticas en contra del sistema actual, justamente porque nunca se centró en el tema de la culpa, aunque estaba presente en todos que habían experimentado la dictadura y los mayores culpables todavía formaban parte del gobierno. Pero los destinatarios concretos de las acusaciones de esa crítica quedan borrosos, aludidos, pero poco definidos, como en un sueño. El modo de relato onírico escogido, impidió que la denuncia de Littin adquiriera más fuerza y nitidez, ésta de hecho, se iba desvaneciendo poco a poco, igual que la memoria de los chilenos, como en un sueño (cf. conversación entre Exequiel y su padre en secuencia 2).

La intensidad de las críticas plasmadas en sus obras y la política gubernamental nacional del momento del estreno de sus filmes han formado siempre el parámetro de la aceptación del cine de Littin (y los otros cineastas) en Chile. Con *Los náufragos* había experimentado la peor acogida de su carrera, después de su tiempo de gloria durante los setenta y su ausencia y desconocimiento a lo largo del gobierno de Pinochet. En consecuencia, parece que la denuncia de las deficiencias del nuevo y antiguo sistema político en su filme de regreso, aunque haya sido opaca, resultaba más bien incompatible con la opinión política y pública del país que aún contenía mucha influencia derechista.

Luego de ese fallo, Littin rodó cuatro proyectos de los que sólo el segundo llegó a las pantallas del cine, *Tierra del Fuego* en 2000. El filme trató sobre las aventuras del descubridor rumano Julio Popper en Chile, su establecimiento en el extremo sur de América Latina en la segunda mitad del siglo XIX y su adquisición de bastante bienestar poderoso en un momento. El tema del mando dictatorial también influyó en este filme del cineasta chileno, ya que el empresario regía su territorio de manera rigurosamente autoritaria. Otra vez Littin se inspiró en obras literarias, cuentos del escritor chileno Francisco Coloane sobre acontecimientos en la punta sureña del continente y el mismo personaje histórico.⁸⁸ Los otros dos largometrajes argumentales littinescos de ese período (*Aventureros del fin del mundo* de 1998 y *El Abanderado*⁸⁹ de 2002) se estrenaron solamente en la televisión, igual que su documental *Crónicas palestinas* (2001), un

⁸⁸ <http://www.quetzal-leipzig.de/lateinamerika/argentinien/francisco-coloane-19093.html>

⁸⁹ El Internet Movie Database (<http://www.imdb.com/title/tt0338691/>) cuenta *El Abanderado* como estrenada en el cine, aunque no aparece en el informe de 2002 del CNCA (<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1316.pdf>).

rescate histórico sobre el país de origen de su abuelo. Ése demostró que su elección temática también seguía nutriéndose de sus experiencias, recuerdos e historias personales.

Como al inicio de su carrera se inspiró en ese trabajo documental para crear una obra de ficción, *La última luna* (2005). Revivió cinematográficamente la atmósfera multicultural y polireligiosa en la que crecieron sus antepasados en el país del Medio Oriente a principios del último siglo. Varias reseñas y festivales alabaron la reconstrucción memorativa del director, pero el público no la laureó con demasiada atención, igual a su reacción a los anteriores estrenos de Littin.⁹⁰

Su primer éxito taquillero después de 40 años sin igual celebró el cineasta en 2009 con el drama *Dawson, Isla 10*. De nuevo su idea para una película se había deducido de un libro, las ya mencionadas descripciones autobiográficas de Sergio Bitar sobre los meses que pasó él en el campo de concentración de Isla Dawson, que llevaban el mismo nombre que había recibido su autor allá de los militares: *Isla 10*. La asistencia del escritor y político influyó notablemente en la realización de la película que se hizo más entrañable, menos confusa y más lineal que la primera reflexión democrática de Littin sobre la dictadura militar. Colaboró aplicadamente con Littin en la conversión del relato de esa parte de su vida en un guión que sirviera para una crónica fílmica sobre la vida en prisión de él y varios de sus ex-colegas.⁹¹ La presencia del ex-exiliado en la política del momento y de la actualidad, como ministro bajo Salvador Allende, Ricardo Lagos y Michelle Bachelet, y ex-presidente del Partido Por la Democracia⁹², ayudó a caracterizar a los ex-detenedos del campo y a reunir a ellos mismos o, en caso de su fallecimiento, a parientes suyos en un preestreno, el 8 de septiembre de 2009, al que también asistieron sus contemporáneos simpatizantes populares⁹³. Seguramente ese hecho ayudó a causar interés por el filme entre los espectadores chilenos.

A diferencia de *Los náufragos*, esta vez los nombres de varios personajes ficcionales coincidían con reales, sobre todo entre las víctimas. Todos los ministros nombrados en la tercera secuencia del filme ocupaban realmente los cargos nombrados en la película durante el gobierno de la Unidad Popular. De parte de los agresores Jorge Fellay, aparece

⁹⁰ http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=78

⁹¹ <http://www.altfg.com/blog/interviews/dawson-island-10-miguel-littin-interview-489/>

⁹² http://www.paisdigital.org/documentos/otros/cv_sergio_bitar_espanol.pdf

⁹³ <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={7532076b-33dd-4556-ab54-1692e9112126}>

en documentos oficiales como el histórico Comandante de la Isla.⁹⁴ Otros apellidos militares de la cinta como Valenzuela, Labarca o Salazar, también suenan conocidos y se encuentran varias veces en un listado de oficiales de 1973 a 1975⁹⁵, tanto como en otros archivos disponibles en internet. No obstante, la identidad exacta de los victimarios, aparte de la de Fellay, no queda clara en película. La cercanía entre el libro, un registro casi documental, y el filme ficcional, deja deducir bastante orientación hacia la realidad histórica que describió Bitar, en el nombramiento de los tenientes y sargentos de la película, pero en comparación con las descripciones detalladas de sus víctimas quedan muy borrosos e inciertos. Lo mismo concluyó el crítico Álvaro García:

*Si los protagonistas se basan en personas reales, los antagonistas no. Los militares son inventados por la ficción, son amalgamas de militares verdaderos, llegando incluso a carecer de nombre. Otra vez las potencias de lo falso alejan la película de su referente histórico. No hay un ajuste de cuentas con los victimarios.*⁹⁶

Además la denominación y caracterización de los victimarios no excede los límites de la Isla, es decir, no se habla de participantes en la planificación y la realización del campo de concentración que no hayan estado en algún momento en la isla.

Pero la meta de la película no era acusar a los culpables. En ese aspecto encajaba muy bien con el tono político del 2009: Chile se estaba acercando al fin del gobierno de la primera presidenta en su historia, hija de un general leal de Allende, muerto en 1974. Se había logrado la reconciliación, la democracia funcionaba desde hacía 20 años y el ejército había vuelto a ser parte del estado, no siendo un poder de intervención en su funcionamiento. Pero a pesar de los informes y la disculpa del jefe militar en 2003, no se habían explicado suficientemente las causas por el dolor que había generado el régimen militar en numerosas familias y en el desarrollo democrático y social del país entero. Al mantenerse bastante fiel a la perspectiva de un preso del entonces, el filme no facilita explicaciones sobre las razones o las identidades de los agresores, sino constituye una reiteración cinematográfica de la pregunta general por el porqué de los acontecimientos del 1973. Después de 4 legislaturas de la Concertación izquierdista sobre todo a los

⁹⁴ http://www.archivochile.com/Experiencias/test_relato/EXPtestrelato0035.pdf;

<http://www.derechos.org/nizkor/chile/doc/int/listado.htm>

⁹⁵ <http://www.derechos.org/nizkor/chile/doc/int/listado.htm>

⁹⁶ <http://lafuga.cl/dawson-isla-10/359>

directamente afectados todavía les atormentaba esa duda a la que nunca se les había respondido apropiadamente:

[...] cientos de prisioneros en esa isla, sin haber sido jamás juzgados por ningún delito o irregularidad. Hasta el día de hoy jamás nadie me ha dicho el por qué estuve preso, por qué recibí las palizas que recibí, por qué fui sometido a régimen de trabajo forzado. (Miguel Lawner cit. por Pablo Cofre⁹⁷)

Dawson, Isla 10 apuntaba a despertar la consciencia colectiva chilena sobre esa falta eminente en los procesos de reconciliación experimentados durante las últimas décadas.

Para eso muestra las condiciones precarias bajo las que vivían los ex-ministros de Allende y los otros presos del campo durante su arresto en una de las zonas más australes de Chile. Sus guardias los tratan con violencia, descuido y arbitrariedad. Algunos aparecen con sangre en sus caras y unas pocas veces se ve explícitamente cómo los golpean. Pero la directa brutalidad física parece jugar un menor rol que el agotamiento general y el terror psíquico que les aplican los militares. Los alimentan insuficientemente y les niegan remedios necesarios, pero los hacen trabajar duramente. Además los intranquilizan y atormentan usando varios métodos: llevan y sacan prisioneros a la barraca que no vuelven, hacen simulacros de ataques al campo, les dan órdenes contradictorios y los amenazan con la muerte. Los últimos dos puntos ejemplifican la arbitrariedad que reinaba en el campo de detención donde en un minuto les mandaban estar quietos, el otro a moverse, les daban permiso a lápices y correspondencia con sus familias, pero se los quitaban poco tiempo después, los hicieron trabajar y parar a cada rato y les daban de entender que iban a morir, para después echar viva a la mayoría de ellos del país. Una explicación implícita presentada por *Dawson, Isla 10*, es que esas iniquidades resultaban de la indecisión y el desacuerdo entre los jefes de las fuerzas armadas sobre la pregunta de qué hacer con los prisioneros. Así se insinúa también la Caravana de la Muerte, mediante el encargo del Coronel Valenzuela de asesinar a ciertos detenidos sin orden escrita. La conversación entre él y el Comandante de la Base (01:17:09), durante la que el segundo impide al primero llevar a cabo esa misión, y los otros discursos suyos con militares, en los que salva a los prisioneros de la muerte, tienen mucho carácter ficcional, ya que ningún prisionero estaba presente en ellas, es decir no había ninguna fuente de información sobre ellas para Bitar o Littin. Pero conforme a lo

⁹⁷ http://www.archivochile.com/Experiencias/test_rel/EXPtestrelat0035.pdf

que representa la obra, al final el gobierno militar realmente optó por dejar vivos a los más altos de sus enemigos, aunque luego matarán a unos cuantos clandestinamente después de expulsarlos del país (por ejemplo: Orlando Letelier). Sin embargo, en *Dawson, Isla 10* no se tratan el alcance nacional de encomiendas de matanzas como la Caravana de la Muerte y los numerosos casos de asesinatos de chilenos menos conocidos que los detenidos políticos de la isla. Es decir, igual que en el nombramiento de los culpables, la cinta sólo toca lo que pasó en la isla.

A pesar del enfoque en la isla, sí se abarca un acontecimiento de la tierra firme chilena: el asesinato de Salvador Allende por dos soldados que históricamente mayormente es descrito como un suicidio. El día del 11 de septiembre de 1973 entra en la narración principal sobre la Isla por recuerdos de los detenidos y reportajes que ven en la tele. Debido a la reconstrucción de sólo un día y la breve duración de esas escenas, comparadas con la totalidad de la obra, esos flashbacks no resultan tan complejos como los de *Los náufragos*. Las imágenes de archivo mezcladas con unas de ficción generan el trasfondo para el relato principal, mostrando cómo se tomó las riendas el ejército. Contienen los arrestos y las patrullas de los militares en Santiago que acompañaron el cambio del poder. Pero más importante aún, incluyen el bombardeo del palacio presidencial, la Moneda, y recrean los últimos momentos de la vida de Salvador Allende. Para esa parte de la secundaria saga argumental se usó la ficción y ahí se muestra la escena más polémica de la película, la del asesinato de Allende por dos militares. Sin embargo, no causó demasiada controversia, dado que sospechas de ese tipo han sido expresadas varias veces y el objetivo primordial del filme se centraba en recordar a la gente del conjunto de políticos altos que sufrieron por su intento de convertir a Chile en un país socialista, y casi todos murieron en ese intento, y preguntar por una explicación por su dolor, no sólo causar polémica por la figura de Allende.

Las únicas razones que se presentan en el filme para el tratamiento duro de los agresores a sus enemigos son sus vinculaciones al marxismo internacional contra el que Chile está en guerra. De esa manera los excluyen de la identidad chilena, diciéndoles que su ideología forma parte de un cáncer extranjero. Pero también al revés se dan las acusaciones hacia el ejército de haber colaborado con intereses de afuera, cuando Letelier reprocha al Comandante que sin la ayuda de los EE.UU. las fuerzas armadas chilenas no habrían podido llevar a cabo solos el golpe de estado y que todo el mundo lo sabe (00:34:57). Pero como durante la dictadura real, los poderes extranjeros no apoyaron sólo

el ejército chileno. La prensa y la política mundial investigaron y presionaron a los violadores de los Derechos Humanos, reflejados en *Dawson, Isla 10* por los periodistas del principio, la carta de Ted Kennedy a Orlando Letelier y el comité internacional al final. En ese sentido la película presenta una breve recapitulación ficcional de los sucesos históricos y la influencia extranjera en el golpe de estado.

Además, al lado de su carácter de plantear la pregunta por las causas, da una explicación contundente, pero tampoco sorprendente para el fracaso del proyecto socialista dentro de las propias filas de la izquierda: El personaje de Bitar consta en la octava secuencia que igual que en la barraca, las peleas en los años de gobierno habían desunidos a los socialistas y habían llevado a las desestabilizaciones internas que facilitaron en parte las propagandas de la derecha armada, que estaban guiando a Chile hacia el caos desastroso. Así reforzó la descripción común del caos del gobierno de la Unidad Popular (por ejemplo en *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, 1975-1979).

Y por último mostró que no todos los militares eran y son violentos, sino que también se puede o podía cooperar con ellos. Al colaborar con sus adversarios en un proyecto para la patria, en la película la iglesia para la isla, se aplanaron las diferencias entre militares e izquierdistas y se convirtieron en socios, en partidos unidos por la democracia. Ésa es la metáfora más destacable de la película, una obra prototípica para la dialéctica entre la política y la producción cinematográfica chilena.

En resumen, caracteriza los momentos más duros de los jefes izquierdistas, sin causar un fuerte remordimiento contra sus agresores, sino creando recuerdo y compasión por los que dejaron sus huellas en la historia de Chile, trabajando a pesar de ese sufrimiento todavía en la gestión del país (cf. la cita de la 10. secuencia (01:40:50)). Por la falta de acusaciones directas a representantes militares, se hizo así un filme prototípico de la política de reconciliación y la conmemoración colectiva, pero también de la trayectoria del cine chileno en total, ya que sus símiles actuales, que habían llegado a la pantalla grande durante los nueve años anteriores, tampoco habían presentado ese tipo de denuncia. Y al mismo tiempo acuña la característica más poderosa del cine chileno reciente, la representación ficcional de altos personajes históricos, no sólo por imágenes de archivo, sino amplificada por la capacidad imaginativa del cine ficcional. Como ya se ha dicho, ésa destaca también en los proyectos cinematográficos más jóvenes sobre la dictadura, *Post mortem* y *Synco*, de los que la segunda ni siquiera ha sido concretada como película de cine todavía.

5. Conclusiones

Esta tesis ha tratado de exponer el reflejo que tuvo la dictadura de Augusto Pinochet en el cine chileno. Como se ha demostrado, esta influencia se manifestó en efectos para la industria cinematográfica misma y también para la selección de temas por los cineastas. Estos dos sectores, sin embargo, dependen el uno del otro, hecho que se ha ido explicando a lo largo de este trabajo y que se reforzará en este capítulo. Además se resumirán las respuestas a la pregunta principal de esta tesis: ¿Desde cuáles perspectivas y con qué intensidad crítica se han tematizado los cambios históricos y políticos cinematográficamente?

En 1973, la industria cinematográfica chilena sufrió el mayor impacto destructivo de su trayectoria por el golpe de estado encabezado por Augusto Pinochet. Gran parte del patrimonio cinematográfico existente fue destruido, se cerraron los estudios ChileFilms para producciones no subvencionadas por los líderes militares y se impuso un sistema duro y sumamente restrictivo de censura. Además fue expulsada del país la gran mayoría de los realizadores que habían participado en el auge del cine chileno de los sesenta, caracterizado por su compromiso social y socialista. De esta manera la producción fílmica chilena se separó en dos vías, una seguida en el interior del país y otra afuera de él, que ambas retrataron la represión dictatorial, pero de formas muy distintas.

En el exterior los cineastas debían buscarse un país de adopción y de posibilidades laborales, pero cuando lo encontraron, disponían de bastante libertad introspectiva en los sucesos de su país natal. Como marco para el período del cine del exilio mayormente cuenta el período desde 1973 hasta 1983, por la vuelta de tantos realizadores en ese año, aunque también el resto de los ochenta los que no habían podido regresar, seguían productivos. En estos diez años los cineastas chilenos exiliados orientaron la gran mayoría de sus obras hacia una presentación para el mundo y el tratamiento crítico de temas relacionados a la dictadura. En total, 35% de los 156 filmes concluyentemente analizados en la Tabla 1, abordaron el golpe, la situación en Chile o la vida de los chilenos huidos en el exterior, mientras que un 18% se ocupó de temas alternativos relacionados a Chile y un 19% retrató otros asuntos latinoamericanos, muchos con implícitos vínculos al país de origen de sus directores. Quiere decir que sólo un 28% de los argumentos de la producción chilena del exterior durante los primeros diez años de régimen militar no creaban asociaciones al país o al menos al continente natal de sus directores. Y los que seguían en destierro para la segunda mitad de los ochenta, tampoco

dejaron de incluir en sus obras las ansias y el miedo de volver o las denuncias sobre los acontecimientos en Chile.

Al contrario, los cineastas que se quedaron en Chile, tuvieron que refugiarse en sectores laborales secundarios, mayormente la publicidad, para ganarse la vida y las pocas obras fílmicas que llegaron a producirse, primordialmente por autofinanciamiento de sus realizadores, solamente podían reflejar metafóricamente la atmósfera agobiante que produjo el régimen militar. Si no era en formato video, que se podía usar clandestinamente, entonces se produjeron los largometrajes de ficción, ya que el rodaje documental resultó extraordinariamente difícil por las prohibiciones de filmar en espacios públicos y la censura y eliminación rigurosa de opiniones opuestos a los del dictador y de su gobierno. Con los directores retornados (a partir del 1983) se aumentó el número de películas finalizadas al año y también la crítica (que igual se mantenía muy simbólica) al sistema, pero la cantidad de estrenos quedó igual de baja, ya que a las obras consideradas subversivas seguían prohibidas en las salas de cine y la necesidad de autocensura para no ponerse en peligro como cineasta, seguía vigente. Al final de la dictadura el interés por el cine entre los espectadores chilenos y los espacios para ver películas en pantalla grande se había reducido a una fracción del tiempo previo a la dictadura.

Después de su tratamiento contemporáneo 19 películas argumentales y 53 documentales (cf. filmografía) de temas relacionados al régimen militar, producidas entre 1990 y 2010, demostrarán el peso temático que ha seguido teniendo la dictadura después de su fin en el cine chileno. Y todavía hoy en día la gama de perspectivas e historias que contar respecto al asunto sigue extendiéndose. Pero al principio de la democracia, contrario a las expectativas que predecían un auge inmenso del cine chileno, ése tuvo que enfrentar varios problemas. Las audiencias deshabituadas al cine crítico, la falta de ayuda estatal en una economía neoliberal y el desasosiego por la permanente vigencia de la censura imposibilitaron una producción provechosa e introspectiva. El lapso más productivo y crítico de las representaciones del gobierno de Pinochet había terminado en 1983 y los cineastas tuvieron que buscar su camino en las circunstancias nuevas, pero todavía acuñadas por la influencia del dictador.

La búsqueda de atravesar las limitaciones y la baja cantidad de filmes que dejaban producirse por las mismas determinaron la primera etapa reconocible en el cine moderno sobre la dictadura que comprende los primeros ocho años después de la llegada de la democracia.

El género documental, tan importante para la cinematografía chilena y también para el cine del exilio, entró en un período difícil. Hasta 1997 se realizaron sólo cinco documentales (no filmados en formato videograma que no entró en el análisis presente) sobre la transición del poder, unas cuantas experiencias personales de los cineastas relacionados a la dictadura o biografías que incluían el tiempo de la dictadura. Incluso para esas pocas obras muchas veces era necesaria ayuda financiera de afuera y entre los directores no estaba ninguno que no había experimentado el período dictatorial como adulto. Un realizador de la misma generación, Patricio Guzmán volvió en 1997 la memoria colectiva hacia los protagonistas del inicio de los setenta, anticipando así el cambio que se llevará a cabo.

Fortuna parecida padeció el género argumental, que estrenó cinco filmes sobre el clima represivo, las relegaciones y las expulsiones, las pérdidas y el impacto traumático del régimen militar entre 1990 y 1994. Sólo un éxito taquillero notable registrado entre ellos fue demasiado poco para generar suficientes recursos y apoyo para más proyectos. Los rasgos comunes que destacaban en esas cintas eran las influencias de las vidas de sus directores en los relatos y la precaución de no acusar directamente a personas reales, sólo de vez en cuando en alusiones opacas. Sólo la última cinta del período (*Amnesia* del 1994) se atrevió a expresar una crítica más directa y elegir a militares como protagonistas. Igual que en el género documental las obras argumentales del inicio de la democracia eran producto de directores versados, ya activos bajo Allende o al menos durante dictadura. El mejor ejemplo de esta etapa de películas “obscurecidas” sobre la dictadura, es *Los naufragos* (Littin, 1994) por su narrativa fantasmal y alegórica (cf. capítulo anterior).

La agonía cinematográfica del inicio de los noventa se reblandeció a fines de la década. Ese viento fresco se componía de varios factores: en 1998 se negociaron nuevos acuerdos de fomento y salieron de la única Escuela de Cine, los primeros cineastas de una nueva generación. En los años 2002 y 2003 se abolió el viejo sistema de censura y se crearon nuevos institutos de educación fílmica, como también en 2005/2006, cuando además entró en vigencia una nueva Ley de Fomento Audiovisual. Estas revueltas no habrían sido posibles sin los cambios políticos que se realizaron al mismo tiempo: El viaje del exdictador a Inglaterra en 1998, su primer procesamiento en 2001, la excusa del actual General del Ejército por las violaciones de los Derechos Humanos en 2003 y la segunda causa Pinochet (2004), más su muerte en 2006. Junto a esos nuevos impulsos, las

innovaciones industriales promovieron la extensión del alcance temático entre las películas que abordaron temas relacionados a la dictadura, principalmente en los documentales.

A partir de la apertura desde 1998 hasta hoy, documentalistas chilenos han retratado a Salvador Allende y Augusto Pinochet, a seguidores suyos y luchadores en contra de sus doctrinas, a las víctimas de las violaciones de los Derechos Humanos y los desaparecidos que dejó el régimen militar. Además han tematizado separaciones y reencuentros, lugares emblemáticos de la historia reciente, individuales destinos no conocidos públicamente, alzamientos culturales y públicos, la posición de diferentes chilenos de la actualidad con respecto al pasado y la influencia de altos empresarios y estados extranjeros en el surgimiento y mantenimiento del gobierno de Pinochet. Su número supera con 42 filmes entre 2000 y 2010 (cf. filmografía en capítulo 6.4.1.2.) incluso 131 la cuantiosa producción documentalista del período 1973-1983, durante el que 32 películas del género trataron explícitamente temas de la dictadura (cf. Tabla 1). Sin embargo, pese a la abundancia de las obras sobre el tema, la producción documentalista está todavía lejos de haber tocado todas las teclas posibles en relación a las consecuencias y las causas del golpe de estado en 1973. Excepto de la diversidad de perspectivas resalta además en el trabajo documental la continua afluencia de directores jóvenes y femeninos al ámbito temático.

Al contrario, entre los cineastas de ficción la diferencia de edad se mantenía bastante proporcional y ninguna de las películas de este género sobre la dictadura ha sido dirigida por una mujer. Otra diferencia al documental es que su contraparte cinematográfica necesitó otro paso más antes de atreverse a interpretar y opinar sobre los más importantes hechos y personajes de la historia reciente.

Después del 1998 se estrenaron 15 películas argumentales relacionadas al régimen de Pinochet, muchas de ellas situadas en el tiempo de su gobierno, lo que las hizo más frontales en su representación. Hasta 2007 *Cicatriz* de Sebastián Alarcón (1999) era la única cinta que inspiró su argumento en un hecho emblemático y políticamente importante del régimen militar, pero fracasó en la taquilla. Los demás eran historias sobre la vida de afectados por la dictadura hoy en día, o han descrito destinos de personas del período mismo, pero sus protagonistas nunca disponían de opiniones políticas radicales, ni siquiera cuando eran militares. En 2003 *Machuca* alcanzó el mayor éxito público del ámbito temático hasta hoy en día. La perspectiva infantil que representa, la hace

prototípica para el lapso inocente y no evaluador políticamente del tratamiento dictatorial. En 2007 *La comedia de la memoria* cambió de rumbo, pero tampoco hizo protagonista a la mirista Carmen Castillo, sino sólo mostró a alguien que averiguaba sobre ella.

Es dos años más tarde cuando empieza un nuevo período para las películas argumentales sobre la dictadura con *Dawson, Isla 10* que logra el siguiente éxito taquillero sobre el tema. Incluye por primera vez descripciones de los ministros del gobierno de la Unidad Popular y nuevas facetas ficcionales sobre el personaje emblemático de Salvador Allende. Por lo que se sabe de los próximos dos proyectos que abarcarán la dictadura (*Post mortem* y *Synco*), parece ser esto, el tratamiento ficcional de esenciales personajes históricos y más expresión de puntos de vista o por lo menos reinterpretaciones de los acontecimientos pasados, el nuevo camino del cine chileno sobre el régimen de Augusto Pinochet.

6. Bibliografía

6.1. Literatura

- (1) AGUSTÍN MAHIEU, José. (1990): *La cultura chilena durante la dictadura: Cine chileno en el exilio*. En “Cuadernos Hispánicos”. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Vol. 482-83. (p. 241-256).
- (2) BARRIENTOS, Alejandro; POBLETE, Claudia; TAGLE, Mariela. (2006): *Construcción de memoria e identidad en largometrajes sobre la dictadura en el cine chileno*. Profesor guía: Eduardo Santa Cruz. Santiago: Universidad de Chile.
- (3) BIÉNZOBAS, Pamela; HERNÁNDEZ, Macarena. (1999): *Testimonios del golpe militar en el cine chileno: El día en que las cámaras dejaron de rodar*. Profesor guía: Voluspa Jarpa. Santiago: Universidad de Chile.
- (4) BIZZARRO, Salvatore. (2005): *Historical dictionary of Chile*. 2º ed. Historical DictioOxford: Scarecrow Press.
- (5) CAPARRÓS LERA, José María (2004): *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*. Madrid: Ediciones Rialp.
- (6) CAPARRÓS LERA, José María (2007): *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- (7) COLLIER, Simon; SATER, William (1996): *A history of Chile 1808 – 1994*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (8) ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. (2010): *Chile*. Chicago: Encyclopædia Britannica.
- (9) ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. (2010). *Degenerate art*. Chicago: Encyclopædia Britannica.
- (10) ENSALACO, Mark. (2000): *Chile under Pinochet: recovering the truth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- (11) ESSMANN IBÁÑEZ, Verónica; FUENZALIDA VEGA, Pablo; SOTO GYSLING, Nadia. (2002): *Documental político: en rodaje, transformaciones narrativas del género en Chile*. Profesor guía: Carlos Ossa Swears. Santiago: Universidad de Chile.
- (12) FALCOFF, Mark. (1989): *Modern Chile, 1970 – 1989: a critical history*. New Brunswick [u.a.]: Transaction Publ.
- (13) GALLARDO, Francisco. (2007): “A la sombra del sol” y la penumbra de los tiempos de la historia. En “Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandinas”. San Pedro de Atacama: Universidad Católica del Norte. N° 33. (p. 125-132).
- (14) HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo. (2004). *Voces en la niebla: El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- (15) HÖRTREITER, Ortrun. (2009): *Chile mit Osterinsel*. Dormagen: Reisebuchverlag Iwanowski.
- (16) KELLNER, Douglas. (2010): *Cinema Wars - Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- (17) KLEIN, Marcus. (1993): *Chile unter Pinochet: das autoritäre Projekt, 1973 – 1989*. Wien: Universität Wien.
- (18) MEE, David; THACKER, Mike. (1996): *¡Al tanto!: nueva edición*. Cheltenham: Nelson Thomas Ltd.
- (19) MOUESCA, Jacqueline. (1988): *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Santiago: Ediciones del Litoral.
- (20) MOUESCA, Jacqueline. (1990): *La cultura chilena durante la dictadura: El cine chileno durante los años de la dictadura*. En “Cuadernos Hispánicos”. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. N° 482-483. (p. 225-240).
- (21) MOUESCA, Jacqueline. (1992): *Cine chileno: veinte años: 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación.

- (22) MOUESCA, Jacqueline; ORELLANA Carlos. (1998): *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- (23) MOUESCA, Jacqueline. (2005): *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones.
- (24) LONG, Ben; SCHENK, Sonja. (2002): *The digital filmmaking handbook*. Massachusetts: Charles River Media.
- (25) PEQUEÑO DE LA TORRE, Pamela. (2000): *Sinopsis del documental chileno*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- (26) PICK, Zuzana. (1980): *A Special Section on Chilean Cinema*. En “Ciné-tracts”. Montreal: Vanier Predd. Vol. 3, N° 1. (p. 18-50).
- (27) PICK, Zuzana. (1984): *Cronología del cine chileno en el exilio 1973/1983*. En “Literatura chilena, creación y crítica”. Los Angeles: Ediciones de la Frontera. Vol. 10, año 8, N° 27, (ene.-mar. 1984). (p. 15-21).
- (28) PORTALES, Felipe. (2007): *Restricciones a la libertad de expresión en la televisión chilena*. En “El reto de la TV digital: Tecnologías de la información y la comunicación ciudadana”. Ed. Gedda Ortiz, Francisco. Santiago: Editorial Universitaria.
- (29) PREDA, Caterina. (2009): *Dictators and Dictatorships: Artistic Expressions of the Political in Romania and Chile: No pasó nada...?*. Florida: Dissertation.com.
- (30) RECTOR, John. (2003): *The history of Chile*. Westport, Conn. [u.a.]: Greenwood Press.
- (31) RINKE, Stefan. (2007): *Kleine Geschichte Chiles*. München: C. H. Beck.
- (32) TREZADO ROMERO, Manuel. (1999): *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: CIS.
- (33) VEGA, Alicia. (1979): *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Aconcagua.
- (34) VILLARROEL, Mónica. (2005): *La voz de los cineastas: Chile e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

- (35) ZAMBRANO, Oscar. (1984): *El cine que se hace en Chile. Conversación con Cristián Sánchez*. En “Araucaria de Chile”. Madrid. N° 28. (p. 107-116).

6.2. Fuentes del internet

6.2.1. Por autor

- (1) ACOSTA, Silvia; CASSONE, Alberto: *Cine de Bolivia y Chile*. Historia Analítica de los Medios Argentinos y Latinoamericanos, Universidad de Buenos Aires.
http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=33 [Último acceso: 31.08.2010]
- (2) ALOISI, Silvia. (2010): *Venice film sets love story amid Chile's 1973 coup*. Reuters.
<http://www.reuters.com/article/idUSTRE6840RM20100905> [Último acceso: 26.10.2010]
- (3) CARREÑO MORA, María Francisca. (2010): *Cine Chileno después de la Dictadura: Una Década Proyectada en la Pantalla 1990-2000*. En “Razón y palabra”. México. N°71, año 15.
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/CARRENO_REVISADO.pdf [Último acceso: 26.10.2010]
- (4) CIFUENTES, Luis.
<http://www.adoc.cl/cat/?p=164> [Último acceso: 31.08.2010]
- (5) CLAUDE, Richard; WESTON, Burns (Eds.). (1992): *Human Rights in the World Community: Issues and Action*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
<http://www.hrea.org/erc/Library/bibliographies/filmography.html> [Último acceso: 14.12.2010]
- (6) COFRE, Pablo. *Chile. Dawson - La isla de las voces*. Centro de Estudios MIGUEL ENRÍQUEZ.
http://www.archivochile.com/Experiencias/test_relato/EXPtestrelato0035.pdf
[Último acceso: 10.10.2010]

- (7) CORBEN DE ROMERO, Sara. (2001): *Alsino y el Cóndor*. “International Dictionary of Films and Filmmakers”.
<http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3406800034.html> [Último acceso: 10.10.2010]
- (8) CRISOSTO CADIZ, Carol. (2008): *Desde el diario de la vida: “Por la verdad y la justicia”*.
<http://www.atinachile.cl/content/view/143316/KILL-THEM-ALL-MATAR-A-TODOS.html> [Último acceso: 13.09.2010]
- (9) DE VELASCO RODRÍGUEZ, José Ignacio. (2002): *El sector audiovisual en Chile*. Santiago: Becario ICEX.
http://www.icex.es/FicherosEstaticos/auto/0606/AudioVisual%202002_16219_.pdf [Último acceso: 02.09.2010]
- (10) FRAMPTON, Saul. (2001): *Littin, Miguel*. “International Dictionary of Films and Filmmakers”.
<http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3406801280.html> [Último acceso: 26.12.2010]
- (11) GARCÍA, Álvaro. *Dawson, Isla 10 - Épicas de la Reconciliación*.
<http://lafuga.cl/dawson-isla-10/359> [Último acceso: 26.12.2010]
- (12) GUZMÁN, Patricio.
<http://www.patricioguzman.com/index.php> [Último acceso: 31.08.2010]
- (13) MALDIVIA, Beatriz. (2006). “*Mi mejor enemigo*”: *Chile vs. Argentina y no sólo en fútbol*.
<http://www.blogdecine.com/criticas/ami-mejor-enemigoa-chile-vs-argentina-y-no-solo-en-futbol> [Último acceso: 31.08.2010]
- (14) MARINAO, Verónica. (2004): *Guionistas del TVN llevan al cine la elogiada obra Grita*.
<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={620f0a54-12c9-4d5c-9dfe-8c287e189f76}> [Último acceso: 13.09.2010]

- (15) MATTELART, Armand; BIGO, Didier. (2009): *“La espiral”: Entrevista*. En “Cultures & Conflicts”. Textos en castellano, 2008.
<http://conflits.revues.org/index17395.html> [Último acceso: 31.08.2010]
- (16) MLADINIC, Carlos. (2010). *Avanzar hacia una reforma tributaria*.
<http://www.elquintopoder.cl/fdd/web/economia/opinion/-/blogs/avanzar-hacia-una-reforma-tributaria;jsessionid=65E5CD428F0991D7094568F4EAE4CF31>
[Último acceso: 15.10.2010]
- (17) NARANJO, René. (2010): *Un niño que nace pero nunca crece*. “The Clinic”.
<http://www.theclinic.cl/2010/07/24/%E2%80%9CUn-niño-que-nace-pero-nunca-crece%E2%80%9D/> [Último acceso: 15.10.2010]
- (18) OLEA, Humberto. (2010): *El quinto capítulo de “Historias del Cine Chileno”*:
<http://www.cinearte.cl/wordpress/?p=365> [Último acceso: 09.12.2010]
- (19) OLIVEROS, Alex. *El Juez y el General*.
http://www.dilemas.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=299:el-juez-y-el-general&catid=16:cultura-y-sociedad&Itemid=33 [Último acceso: 31.08.2010]
- (20) PEQUEÑO DE LA TORRE, Pamela et al. (2007): *Catastro ADOC*. Asociación de documentalistas de Chile.
http://www.adoc.cl/cat/?page_id=125 [Último acceso: 31.08.2010]
- (21) PICK, Zuzana. (1987): *Chilean Cinema: ten years of exile*. En “Jump Cut: A review of contemporary media”. N° 32.
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/ChileanFilmExile.html>
[Último acceso: 31.08.2010]
- (22) PINTO VEAS, Iván.
http://altamira.cl/lafuga3/articulos/fidocs_2005/ [Último acceso: 09.12.2010]
- (23) PINTO VEAS, Iván: *Pequeña crónica del cine chileno*.
http://www.drclas.harvard.edu/revistaweb/its_film/pinto_espanol [Último acceso: 20.12.2010]

- (24) RIPETTI, Marco. (2009): *DOCUMENTAL - CHILE - El diario de Agustín, de Ignacio Agüero y Fernando Villagrán*.
<http://www.alterinfos.org/spip.php?article3249> [Último acceso: 31.08.2010]
- (25) SOARES, Andre. (2010): *Dawson, Island 10: Q&A with Miguel Littin*.
<http://www.altfg.com/blog/interviews/dawson-island-10-miguel-littin-interview-489/> [Último acceso: 13.09.2010]
- (26) SOTO, Héctor. (2008): *Crítica del cine: Tony Manero*.
http://www.latercera.cl/contenido/29_44337_9.shtml [Último acceso: 13.09.2010]
- (27) TREJO OJEDA, Roberto. (2000): *La Industria Audiovisual en Chile Informe Año 2000*. Santiago: Ministerio de Educación.
<http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual1/pdf/trejo.pdf> [Último acceso: 14.12.2010]
- (28) VARAS, Lídice. (2006). *Ojos que no ven: El cine chileno del exilio y la resistencia*. Centro de Estudios MIGUEL ENRÍQUEZ.
http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0077.pdf [Último acceso: 31.08.2010]
- (29) VEGA, David. (2010): *Macarena Aguiló y El edificio de los chilenos*. En "Cinefilia". Año 2, N°6. (p. 12 - 21).
<http://www.cinefilia.cl/?p=revistas> [Último acceso: 31.08.2010]

6.2.2. Por institución

- (1) BFI (Because Films Inspire...).
<http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/280079> [Último acceso: 25.10.2010]
- (2) CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).
<http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual/> [Último acceso: 14.12.2010]
<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1203.pdf> [Último acceso: 14.12.2010]

<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1316.pdf> [Último acceso: 14.12.2010]

<http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual/index.php?page=seccion&seccion=1493> [Último acceso: 14.12.2010]

<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text2324.pdf> [Último acceso: 14.12.2010]

<http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual/index.php?page=articulo&articulo=4217> [Último acceso: 14.12.2010]

<http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual1/pag/pc-estrenoscine.html> [Último acceso: 14.12.2010]

(3) DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos).

<http://www.memoriachilena.cl> [Último acceso: 20.10.2010]

<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cinech50julio> [Último acceso: 09.12.2010]

(4) Enciclopedia del Cine Chileno.

<http://www.cinechile.cl> [Último acceso: 14.12.2010]

<http://www.cinechile.cl/criticasestudio.php?analisiscriticaid=72> [Último acceso: 26.10.2010]

http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=78 [Último acceso: 26.12.2010]

http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=172 [Último acceso: 18.10.2010]

http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=184 [Último acceso: 28.10.2010]

http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=323 [Último acceso: 12.12.2010]

http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=332 [Último acceso: 20.12.2010]

http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=342 [Último acceso: 26.10.2010]

http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=522 [Último acceso: 12.12.2010]

http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=686 [Último acceso: 25.10.2010]

<http://www.cinechile.cl/persona.php?personajeid=868> [Último acceso: 17.12.2010]

http://www.cinechile.cl/pelicula.php?pelicula_id=1101 [Último acceso: 14.12.2010]

<http://www.cinechile.cl/persona.php?personajeid=3875> [Último acceso: 14.12.2010]

<http://www.cinechile.cl/persona.php?personajeid=4248> [Último acceso: 15.12.2010]

http://www.cinechile.cl/resultado_largos.php?decadasid=10&button2=Ir [Último acceso: 17.12.2010]

(5) Escuela de Cine de Chile.

http://escuelacine.cl/?page_id=5 [Último acceso: 31.08.2010]

(6) Europa Press. (2008).

http://www.soitu.es/soitu/2008/08/27/info/1219838928_541248.html [Último acceso: 31.08.2010]

(7) Festival Internacional de Cine de Valdivia.

<http://www.ficv.cl/> [Último acceso: 14.12.2010]

http://www.ficv.cl/f16/index.php?option=com_jmovies&Itemid=99&task=detail&id=118&lang=es [Último acceso: 18.10.2010]

(8) FIDOCs (Festival Internacional Documentales Santiago Chile).

<http://www.fidocs.cl/elfestival/> [Último acceso: 20.10.2010]

(9) The Internet Movie Database.

<http://www.imdb.com> [Último acceso: 14.12.2010]

<http://www.imdb.com/title/tt0338691/> [Último acceso: 26.12.2010]

- (10) El Mercurio. (2003): *Aún somos prisioneros del pasado*.
<http://www.mercuriocalama.cl/site/edic/20030614005316/pags/20030614010608.html> [Último acceso: 20.10.2010]
- (11) El Mercurio Online.
<http://blogs.elmercurio.com/fotodeldia/> [Último acceso: 31.08.2010]
<http://www.emol.com/noticias/nacional/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=420539> [Último acceso: 20.10.2010]
- (12) La Nación.
http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20070311/pags/20070311175756.html [Último acceso: 31.08.2010]
- (13) National Film Board of Canada.
<http://www.onf-nfb.gc.ca/eng/collection/film/?id=53917> [Último acceso: 31.08.2010]
- (14) Noticias - TeleMedellín. (2010): *Afirman que la dictadura terminó con el cine chileno y que hubo que “empezar de cero”*.
http://noticias.telemedellin.tv/794_cine/862886_afirman-que-la-dictadura-termino-con-el-cine-chileno-y-hubo-que-empezar-de-cero.html [Último acceso: 31.08.2010]
- (15) Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Comunicaciones.
http://comunicaciones.uc.cl/prontus_fcom/site/artic/20040326/pags/20040326124823.html [Último acceso: 31.08.2010]
- (16) Universidad de Chile. Instituto de Comunicación e Imagen. (2005).
http://www.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=not&url=8978
[Último acceso: 31.08.2010]
- (17) Universidad UNIACC. (2009): *Informe de Autoevaluación de la Carrera de Comunicación Audiovisual*.
<http://www.uniaccjovenes.cl/informes/INFORME-AUTOEVALUACION-COM-AU.pdf> [Último acceso: 31.08.2010]

http://www.uniacc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=93&Itemid=192 [Último acceso: 15.10.2010]

6.2.3. Otros

- (1) <http://cinechileno.wordpress.com/2009/01/03/no-olvidar-de-ignacio-aguero/>
[Último acceso: 20.10.2010]
- (2) http://es.cinechile.wikia.com/wiki/La_memoria_herida [Último acceso: 20.10.2010]
- (3) <http://www.bazuca.com/home> [Último acceso: 20.10.2010]
- (4) http://www.chile.com/secciones/ver_seccion.php?id=1428 [Último acceso: 20.10.2010]
- (5) <http://edant.clarin.com/diario/2006/12/11/elmundo/i-02215.htm> [Último acceso: 17.12.2010]
- (6) <http://www.culturachile.cl/documentos/cifras.php> [Último acceso: 11.12.2010]
- (7) <http://www.derechos.org/nizkor/chile/doc/int/listado.htm> [Último acceso: 10.10.2010]
- (8) <http://www.universitarios.cl/universidades/cafeteria-chat/44240-trailer-de-synco-la-primera-pelicula-de-ucronia-en-chile.html> [Último acceso: 27.10.2010]
- (9) http://www.paisdigital.org/documentos/otros/cv_serpio_bitar_espanol.pdf [Último acceso: 26.12.2010]
- (10) <http://www.quetzal-leipzig.de/lateinamerika/argentinien/francisco-coloane-19093.html> [Último acceso: 26.12.2010]

6.3. Lecturas y charlas

- (1) ARANCIBIA, Juan Pablo; SOBARZO, Mario. (2010): *El imaginario del poder, documentales institucionales de la dictadura*. Charla realizada el 09.09.2010 sobre *Chile y su verdad* (1977) de Alirio Rojas Vilch. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

- (2) CALVELO, José Manuel. (2010): *La ironía en torno al poder*. Charla realizada el 07.09.2010 sobre *Pinochet y sus tres generales* de José María Berzosa (1977). Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- (3) CASAS, Leonardo. (2009): *Discurso artístico y formas políticas en América latina*. Instituto de Asuntos públicos: Universidad de Chile.
- (4) HORVITZ, María Eugenia; CANDINA, Azun (2010): *El poder del estado: registros de la represión*. Charla realizada el 08.09.2010 sobre *Somos +* (1985), *Por la vida* (1986/1987) e *Imágenes de un primero de mayo* (1986) de Pedro Chaskel y Pablo Salas. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- (5) NÚÑEZ, Carlos. (2010): *Nuevos Lenguajes y Miradas del Cine Chileno*. Panelistas: Che Sandoval, Elisa Eliash, Fernando Guzzoni, Rodrigo Susarte, José Luis Sepúlveda, Christopher Murray y Pablo Carrera. Charla realizada el 20.08.2010 durante el Sanfic 2010.
- (6) TÜRSCHMANN, Jörg. (2010): *El cine de la transición democrática*. Lectura realizada el semestre de verano de 2010. Instituto de Romanística: Universidad de Viena.
- (7) VERA-MEIGGS, David; ALIAGA, Ignacio; HORTA, Luis. (2010): *Cien años del cine chileno argumental*. Charla realizada el 17.08.2010 durante el Sanfic 2010.

6.4. Películas

6.4.1. Relacionadas por tema o fecha de producción a la dictadura chilena

6.4.1.1. Del período 1973 - 1989

Animación

- (1) GALO, Marcos. (1978): *Carta de Chile*. Francia.
- (2) GONZÁLEZ, Beatriz. (1976): *Patria Dulce*. Alemania.
- (3) RAMÍREZ, Álvaro. (1978): *Los libertadores*. Alemania.

Argumentales

- (1) ALARCÓN, Sebastián. (1977): *Noche sobre Chile*. URSS.
- (2) ALARCÓN, Sebastián. (1979): *Santa esperanza*. URSS.
- (3) ALARCÓN, Sebastián. (1982): *La caída del cóndor*. URSS.
- (4) ALARCÓN, Sebastián. (1984): *La apuesta del comerciante solitario*. URSS.
- (5) BRAVO, Sergio. (1982): *No eran nadie*. Chile, Francia.
- (6) CAIOZZI, Silvio; PERELMAN, Pablo. (1974): *A la sombra del sol*. Chile.
- (7) CAIOZZI, Silvio. (1975): *Julio comienza en julio*. Chile.
- (8) CASTILLA, Sergio. (1979): *Prisioneros desaparecidos*. Cuba.
- (9) COSTA GAVRAS, Constantin. (1982): *Missing*. EE.UU.
- (10) DURÁN, Jorge. (1986): *El color de su destino*. Alemania.
- (11) JUSTINIANO, Gonzalo. (1985): *Los hijos de la guerra fría*. Chile.
- (12) KOCKING, Leonardo. (1987): *La estación del regreso*. Chile.
- (13) LITTIN, Miguel. (1974): *La tierra prometida*. Chile, Cuba.
- (14) LITTIN, Miguel. (1976): *Actas de Marusia*. México.
- (15) LITTIN, Miguel. (1978): *El recurso del método*. México, Cuba, Francia.
- (16) LITTIN, Miguel. (1979): *La viuda de Montiel*. México, Cuba, Colombia, Venezuela.
- (17) LITTIN, Miguel. (1982): *Alsino y el cóndor*. Nicaragua, Cuba, Costa Rica, México.
- (18) LORCA, Cristián. (1986): *Nemesio*. Chile.
- (19) MATAS, Percy. (1975): *Los trasplantados*. Francia.
- (20) PACULL, Emilio. (1987): *Tierra sagrada*. Francia, Chile.
- (21) PERELMAN, Pablo. (1988): *Imagen latente*. Chile.
- (22) RUIZ, Raúl. (1973): *La expropiación*. Chile, Alemania.
- (23) RUIZ, Raúl. (1974): *Diálogo de exiliados*. Francia.
- (24) RUIZ, Raúl. (1983): *Las tres coronas del marinero*. Francia.
- (25) SÁNCHEZ, Cristián. (1975): *Vías paralelas*. Chile.
- (26) SÁNCHEZ, Cristián. (1976): *El zapato chino*. Chile.

- (27) SÁNCHEZ, Cristián. (1982): *Los deseos concebidos*. Chile.
- (28) SARMIENTO, Valeria. (1975): *La dueña de casa*. Francia.
- (29) SKÁRMETA, Antonio. (1985): *Despedida en Berlín*. Alemania.
- (30) SOTO, Helvio. (1974): *Metamorfosis de un jefe de la policía política*. Chile.
- (31) SOTO, Helvio. (1975): *Llueve sobre Santiago*. Bulgaria, Francia.
- (32) SOTO, Helvio. (1979): *La triple muerte del tercer personaje*. Bélgica, Francia, España.
- (33) VERA, Luis. (1985): *Hechos consumados*. Chile.
- (34) VERA, Luis. (1988): *Consuelo, una ilusión*. Suecia, Chile.

Documentales

- (1) AGÜERO, Ignacio. (1977): *Aquí se construye*. Chile.
- (2) AGÜERO, Ignacio alias MENESES, Pedro. (1982): *No olvidar*. Chile.
- (3) AGÜERO, Ignacio. (1985): *Cómo me da la gana*. Chile.
- (4) AGÜERO, Ignacio. (1988): *Cien niños esperando un tren*. Chile.
- (5) ÁLVAREZ, Santiago. (1973): *La hora de los cerdos*. Cuba.
- (6) ANCELOVICI, Gastón; LÜBBERT, Orlando. (1975): *Los puños frente al cañón*. Chile, Alemania.
- (7) ANCELOVICI, Gaston; Barrios, Jaime. (1986): *Memorias de una guerra cotidiana*. Chile, Canadá.
- (8) BARRIOS, Jaime; BERDER, Penée; BERTACCINI, Donna; VILLASECA, Monika R. (1979): *Desaparecidos*. EE.UU.
- (9) BERZOSA, José María. (1977): *Pinochet y sus tres generales*. Chile, España.
- (10) CHASKEL, Pedro. (1973): *Los Hawker Hunter sobre La Moneda*. Chile.
- (11) CHASKEL, Pedro. (1979): *Los ojos como mi papá*. Cuba.
- (12) CHASKEL, Pedro; SALAS, Pablo. (1985): *Somos +*. Chile.
- (13) CHASKEL, Pedro; SALAS, Pablo. (1986): *Imágenes de un 1° de mayo*. Chile.
- (14) CHASKEL, Pedro; SALAS, Pablo. (1986/1987): *Por la vida*. Chile.

- (15) COLECTIVO. (1977): *La piedra crece donde cae la gota*. Cuba.
- (16) COLECTIVO. (1979): *Recado de Chile*. Chile.
- (17) COLECTIVO/CASTILLA, Patricio. (1975/1988): *Nombre de guerra: Miguel Enríquez*. Cuba/Chile.
- (18) COLECTIVO CINE-OJO. (1984): *Chile, no invoco tu nombre en vano*. Chile, Francia.
- (19) DE LA BARRA, Leonardo. (1979), *Éramos una vez*. Bélgica.
- (20) FAJARDO, Jorge. (1979): *¡Matan a mi mañungo!*. Canadá.
- (21) FLORES, Carlos. (1977): *Pepe Donoso*. Chile.
- (22) GUZMÁN, Patricio. (1975): *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Primera parte: La insurrección de la burguesía*. Chile, Francia, Cuba, Venezuela.
- (23) GUZMÁN, Patricio. (1977): *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Segunda parte: El golpe de estado*. Cuba, Chile, Francia.
- (24) GUZMÁN, Patricio. (1979): *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Tercera parte: El poder popular*. Chile, Francia, Cuba, Venezuela.
- (25) GUZMÁN, Patricio. (1987): *En nombre de dios*. Chile, España.
- (26) HENRÍQUEZ, Patricio; BERTOLMO, Daniel; DRET, Bruno. (1979): *Inti-Illimani, hacia la libertad*. Canadá.
- (27) LITTIN, Miguel. (1986): *Acta general de Chile*. Chile, Cuba.
- (28) LÜBBERT, Orlando; BARKHAUSEN, Christiane. (1979): *Residencia en la tierra*. Alemania.
- (29) LÜBBERT, Orlando. (1983): *Chile, donde comienza el dolor*. Alemania.
- (30) MALLETT, Marilú. (1980): *La música de América Latina*. Canadá.
- (31) MARRAS, Sergio. (1989): *Los niños de Septiembre*, Chile.
- (32) MARTORELL, Andrés. (1979): *Chile, donde la tierra comienza*. Chile.
- (33) MATTELART, Armand; MEPIEL, Jacqueline; MAYOUX, Valérie; MARKER, Chris. (1976): *El espiral*. Francia.
- (34) ORTIZ, Carlos. (1974): *Contra la razón y por la fuerza*. México.

- (35) RACZ, Andrés. (1985): *Dulce patria*. Chile.
- (36) RAMÍREZ, Álvaro. (1975): *La historia es nuestra y la hacen los pueblos*. Alemania.
- (37) ROJAS, Leutén. (1975): *Yo recuerdo también*. Canadá.
- (38) ROJAS VILCH, Andrés. (1977): *Chile y su verdad*. Chile.
- (39) SALINAS, Lucia. (1989): *Canto a la vida*. Chile.
- (40) SAPIAÍN, Claudio. (1981): *Pilsener y empanadas*. Suecia.
- (41) SAPIAÍN, Claudio. (1986): *Eran unos que venían de Chile*. Chile.
- (42) SAPIAÍN, Claudio. (1989): *Una vez más, mi país*. Chile.
- (43) SARMIENTO, Valeria. (1979): *La nostalgia*. Francia.
- (44) SKÁRMETA, Antonio. (1979): *Permiso de residencia*. Alemania.
- (45) VERA, Luis. (1976): *He venido a llevarme una semilla*. Chile.

6.4.1.2. Del período 1990 - 2010

Argumentales

- (1) ÁLAMO, Mauricio. (2007): *La comedia de la memoria*. Chile.
- (2) ALARCÓN, Sebastián. (1999): *Cicatriz*. Chile, Rusia.
- (3) ARAYA, Juan Vicente (1999): *No tan lejos de Andrómeda*. Chile, Francia.
- (4) AVILÉS, Paulo; LEONART, Marcelo. (2009): *Grita*. Chile.
- (5) BOWEN, Alex. (2005): *Mi mejor enemigo*. Chile, Argentina, España.
- (6) CAIOZZI, Silvio. (1990): *La luna en el espejo*. Chile.
- (7) CASTILLA, Sergio. (1998): *Gringuito*. Chile.
- (8) COHEN, Gregory. (2005): *El baño*. Chile.
- (9) DAIBER, Alberto; LAZO, Juan Pablo. (2009): *Lecciones privadas*. Chile.
- (10) JUSTINIANO, Gonzalo. (1994): *Amnesia*. Chile.
- (11) LARRAÍN, Pablo. (2008): *Tony Manero*. Chile, Brasil.
- (12) LARRAÍN, Pablo. (2010): *Post Mortem*. Chile, México, Alemania.

- (13) LARRAÍN, Ricardo (1991): *La frontera*. Chile, España.
- (14) LAVÍN, Pablo. (2007): *Un salto al vacío*. Chile.
- (15) LITTIN, Miguel. (1994): *Los naufragos*. Chile.
- (16) LITTIN, Miguel. (2009). *Dawson, Isla 10*. Chile.
- (17) PERELMAN, Pablo. (1992): *Archipiélago*. Chile.
- (18) VERA, Luis. (2007). *Fiesta Patria*. Chile, Perú.
- (19) WOOD, Andrés. (2003). *Machuca*. Chile, España, Inglaterra, Francia.

Documentales

- (1) AGUILÓ, Macarena. (2010): *El edificio de los chilenos*. Chile, Cuba, Francia, Bélgica.
- (2) AGÜERO, Ignacio. (2008): *El diario de Agustín*. Chile.
- (3) ANCELOVICI, Gaston; DIAMAND, Frank. (1991): *Chile, en transición*. Canadá, Holanda, Chile.
- (4) ANCELOVICI, Gaston. (2001): *Chacabuco, memoria de silencio*. Chile.
- (5) ARAYA TACUSSIS, Rodrigo. (2009): *Gladys*. Chile.
- (6) BERGER-HERTZ, Germán. (2009): *Mi vida con Carlos*. Chile, España.
- (7) BERTRÁN, Eduardo. (2005): *80's*. Chile.
- (8) BRIGNARDELLO, Andrés. (2009): *El memorial*. Chile.
- (9) BUSTOS, Pachi; LEIVA, Jorge. (2004): *Actores Secundarios*. Chile.
- (10) CASAS, Francisco; LABARCA, Yura. (2004): *La memoria herida*. Chile.
- (11) CASAS, Francisco; LABARCA, Yura. (2006): *María Maluenda*. Chile.
- (12) Caiozzi, Silvio. (1998): *Fernando ha vuelto*. Chile.
- (13) CAMIRUAGA, Gloria; ROSENFELD, Lotty. (1991): *Nicanor Parra 91*. Chile.
- (14) CAMIRUAGA, Gloria. (2000): *La venda*. Chile.
- (15) CAMIRUAGA, Gloria. (2004): *Nuestro Quijote*. Chile.
- (16) CASTILLO, Carmen; GIRARD, Guy. (1994): *La flaca Alejandra*. Francia, Chile, Reino Unido.

- (17) CARMONA, Alejandra. (2003): *En algún lugar del cielo/Alguien en el cielo*. Chile.
- (18) CASTILLO, Carmen. (2007): *Calle Santa Fe*. Chile, Francia, Bélgica.
- (19) DORFMAN, Rodrigo. (2009): *Generation Exile*. Chile, Estados Unidos.
- (20) ENRÍQUEZ-OMINAMI, Marco. (2002): *Chile, los héroes están fatigados*. Chile.
- (21) GÁNDARA, Sergio; SÁNCHEZ, Paula (2002): *Mi hermano y yo*. Chile.
- (22) GÓMEZ, Víctor. (2004): *Miguel la humanidad de un mito*. Chile.
- (23) GUTIÉRREZ, Leopoldo. (2001): *Blue jay, notas del exilio*. Canadá, Chile.
- (24) GUZMÁN, Patricio. (1997): *Chile, la memoria obstinada*. Canadá, Francia.
- (25) GUZMÁN, Patricio. (2002): *El caso Pinochet*. Francia, Chile, Bélgica, España.
- (26) GUZMÁN, Patricio. (2004): *Salvador Allende*. Bélgica, Chile, Francia, Alemania, España, México.
- (27) HENRÍQUEZ, Patricio. (1998): *El último combate de Salvador Allende*. Canadá, Chile, Francia.
- (28) HENRÍQUEZ, Patricio. (1999): *Imágenes de una dictadura*. Canadá, España, Chile.
- (29) HENRÍQUEZ, Patricio. (2006): *El lado oscuro de la dama blanca*. Canadá.
- (30) INSUNZA, Pablo. (2004): *Malditos, la historia de los Fiskales ad hoc*. Chile.
- (31) LANFRANCO, Patricio; FARNSWORTH, Elizabeth. (2008): *El Juez y el General*. Chile, Estados Unidos.
- (32) LARRAÍN, Esteban. (1998): *Patio 29: historias de silencio*. Chile.
- (33) LEIGHTON, Cristián. (2003): *Apgar 11*. Chile.
- (34) LÓPEZ, Francisco. (2009): *La mujer metralleta*. Chile.
- (35) LUZ PAROT, Carmen. (1999): *El derecho de vivir en paz*. Chile.
- (36) LUZ PAROT, Carmen. (2001): *Estadio Nacional*. Chile.
- (37) LÜBBERT, Andrés. (2007): *Búsqueda en silencio*. Bélgica, Chile.
- (38) LÜBBERT, Andrés. (2009): *La realidad*. Bélgica, Chile.
- (39) LÜBBERT, Orlando. (1993): *Correcto...o el alma en tiempos de guerra*. Chile.
- (40) MADRID JOFRÉ, Jorge. (2005): *La historia pasó por nuestros cuerpos*. Chile.

- (41) MARÍN VERDUGO, Diego. (2008): *EE.UU. vs Allende*. Chile.
- (42) MORENO, Sebastián. (2006): *La ciudad de los fotógrafos*. Chile.
- (43) NELLI, Emanuela. (2009): *Las piedras no se mueven solas*. Chile, Francia.
- (44) PANIAGUA, Patricio. (2008): *Un diplomático francés en Santiago*. Chile, Francia.
- (45) PERUT, Bettina; OSNOVIKOFF, Iván. (2004): *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos*. Chile.
- (46) QUIROZ, Marcos; LARRAÍN, Sebastián. (2004): *Con el ojo en el visor*. Chile.
- (47) RACZ, Andrés. (1990): *No me amenes*. Chile.
- (48) RODRÍGUEZ, Paula. (2003): *Volver a vernos*. Chile.
- (49) RUIZ, Nélica; VILLABLANCA, Cristián. (2007): *La funa de Víctor Jara*. Chile, España.
- (50) SAID, Marcela. (2001): *I love Pinochet*. Chile.
- (51) TELEKI, Marianne. (2007): *Circunstancias especiales*. Chile, Estados Unidos.
- (52) VALENZUELA, Fernando. (2008): *1973 Revoluciones por minuto*. Chile.
- (53) ZURITA, Juan Pablo. (2002): *Villa Grimaldi parque por la paz*. Chile.

6.4.2. No relacionadas a la dictadura chilena

Argumentales

- (1) AGÜERO, Ignacio; RACZ, Andrés. (1993): *Sueños de Hielo*. Chile.
- (2) ALMODÓVAR, Pedro. (1980): *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. España.
- (3) ARTIAGOITÍA, Roberto. (2009): *Grado 3*. Chile.
- (4) BORAU, José Luis. (1975): *Furtivos*. España.
- (5) FERRARI, Marcelo. (2003): *Sub Terra*. Chile.
- (6) FRANCIA, Aldo. (1969): *Valparaíso mi amor*. Chile.
- (7) GALAZ, Cristián. (1999): *El chacotero sentimental*. Chile.
- (8) GARRIDO, Hernán. (1990): *Farwell Isla Negra*. Chile.
- (9) GRAEF-MARINO, Gustavo. (1993): *Johnny Cien Pesos*. Chile, México.

- (10) HIRSCHBIEGEL, Oliver. (2004): *Der Untergang*. Alemania, Austria, Italia.
- (11) LITTIN, Miguel. (1969): *El chacal del Nahueltoro*. Chile.
- (12) LITTIN, Miguel. (1990): *Sandino*. Chile, España, Cuba, México, Nicaragua.
- (13) LITTIN, Miguel. (1998): *Aventureros del fin del mundo*. Chile.
- (14) LITTIN, Miguel. (2000): *Tierra del Fuego*. España, Italia, Chile.
- (15) LITTIN, Miguel. (2002): *El Abanderado*. Chile.
- (16) LITTIN, Miguel. (2005): *La última luna*. México, España, Chile.
- (17) LÜBBERT, Orlando. (2001): *Taxi para tres*. Chile.
- (18) MENDES, Sam. (2005): *Jarhead*. Estados Unidos, Alemania.
- (19) QUERCIA, Boris. (2003): *Sexo con Amor*. Chile.
- (20) RUIZ, Raúl. (1968): *Tres tristes tigres*. Chile.

Documentales

- (1) CHASKEL, Pedro; ANCELOVICI, Gastón; BARRIOS, Jaime. (1993-1997): *Neruda en el corazón*. Chile.
- (2) GUZMÁN, Patricio. (1992): *La cruz del sur*. Venezuela, España, Chile.
- (3) GUZMÁN, Patricio. (1995): *Pueblo en Vilo*. Chile.
- (4) LITTIN, Miguel. (1965): *Por la tierra ajena*. Chile.
- (5) LITTIN, Miguel. (1971): *Compañero Presidente*. Chile.
- (6) LITTIN, Miguel. (2001): *Crónicas palestinas*. Chile.
- (7) LUMIÈRE, Louis. (1895): *La sortie des usines Lumière*. Francia.
- (8) MASONNIER, A. (1903): *Un paseo en playa ancha*. Chile.

7. Anexos

7.1. Protocolos de secuencia

Los protocolos de secuencia se han elaborado incluyendo una descripción específica del contenido argumental para poder dividir la película en sus diferentes partes en cuanto al contenido temporal y destacar las citas y situaciones importantes. Sin embargo, los detalles argumentales no pretenden constituir protocolos de planos dentro del análisis secuencial, ya que esa profundidad no era necesaria para el intencionado estudio.

Protocolo de secuencias y descripción argumental de las escenas más importantes de *Los náufragos* (Miguel Litin, 1994)

Nr.	Duración	Tema y función	Contenido argumental					Citas
			Presente (1993)	Personajes de diferentes tiempos; mezcla de muertos y vivos (1993) ⁹⁸	Imágenes de archivo (1973)	Pasado de U, A e I (~1973)	Pasado de U, A e I (~ los años sesenta)	
1.	00:00:00 - 00:33:00	Muestra de los tres protagonistas como niños; Prólogo					00:00:00-00:00:33 Dos niños se cuentan una leyenda sobre Isol, Arón y Ur tres estrellas que venían de la vía láctea; cantan: “Eran tres alpinos	

⁹⁸ Los personajes que no corresponden al año 1993 aparecerán con el año al que pertenecen.

			A le grita al abogado que por cartas siempre se ha comunicado con su hermano y que no puede estar muerto;						
4.	00:11:10 - 00:18:27	Llegada de A a su pueblo natal	a A se le muere el auto; sigue a pie; la voz en off de U le dice que los caminos de Chile están llenos de fantasmas,	00:13:04-00:14:25 U e I (1973) acompañan a A en el camino, sacando fotos					
			A llega solo al pueblo, caminando en las vías del tren; encuentra a Exequiel; ése le cuenta que fusilaron a muchos frente al muro al lado del tren; corre gritando que Babilonia se ha caído;						
								00:16:02-00:17:20 el tren lleva a A y U de ida y vuelta al internado, Exequiel se lanza a las vías del tren gritando lo mismo como en el presente;	
			I observa la llegada de A a su casa natal desde el colegio donde enseña;						
5.	00:18:27 - 00:25:43	Llegada de A a su casa, reencuentro con sus habitantes y	Asunción, una vieja empleada, cuenta a A sobre la enfermedad del Sargento Rene (padre de I); una mujer, Leticia, le cierra la puerta en la nariz, cuando le quiere hablar; su madre no responde, cuando la llama; Rene acostado, tan enfermo que ya no puede						

		actualización de A sobre lo que pasó mientras no estaba	hablar, apunta al cielo y luego al piso como respuesta a la pregunta de A, dónde está su hermano; Asunción le cuenta que Rene estaba con los asesinos de su padre; que sólo quería ver sangre hasta que un día empezó a soñar con los muertos y cayó enfermo; busca el cierre de los pantalones de A repitiendo que todavía lo puede hacer feliz; A se arranca de sus brazos;						
				00:24:57-00:25:31	padre de A en el ataúd, Leticia canta “Eran tres alpinos que venían de la guerra”, un sacerdote bendice el ataúd; A y U (años sesenta): A (1973) besa a Leticia; Rene toma una foto de la escena; su padre se levanta;				
			el ataúd del padre con gallinas encima y todo sucio						
			A llorando en una silla; Leticia le indica seguirle, pero de nuevo le cierra la puerta en la cara; le abre; él cierra de nuevo;				00:28:41-00:29:22	A golpea la puerta de Leticia; le hace dejarlo entrar	
6.	00:25:43 - 00:37:25	Información sobre Sebastián Moia que encamina a A hacia él							00: 32:20: Leticia: “Sebastián nos prometió un pedazo de tierra a cada uno. [...] Tu padre hablaba de la igualdad, pero era el dueño de todo.”

7.	00:37:25 - 00:51:46	Encuentro de A y Mola	A encuentra a Mola en un bar; Mola alaba su habilidad de dar órdenes por los cojones que tiene; con el auto en el que buscó a la madre de A, Mola lleva a A a un burdel, donde lo conocen a Mola desde siempre, sobre todo por no haber pagado desde hace mucho tiempo; una prostituta cuenta a A que todos tenían miedo de Mola, que él mandaba a quién detener; A pregunta adónde los llevaba; la prostituta dice que tenía que preguntar a Mola;					00:39:35: Mola: “Todos tienen algo que ocultar.”
								00:41:20: Prostituta refiriéndose a Mola: “Y quién no [le tiene miedo]? Aquí no se movía ni una hoja si no lo mandaba él.”
							00:41:55-00:42:47 se lesiona gravemente un caballo por chocar con el tren; Rene lo mata en la presencia de a A y U;	00:44:53: Mola: “Lo pasado es pasado.”
								00:47:05: Mola a A: “Aquí hubo una guerra.”
			Mola responde que ahora tienen que pensar en el futuro, que no importa adonde llevaban a los detenidos; A, Mola y dos prostitutas van a la playa; Mola cree que A se interesa por él por el “informe” que le acusará por el asunto de los Derechos Humanos; manda a A de vuelta a Europa porque no tiene idea de lo que pasa en Chile; le cuenta que por miedo los que protestaban antes, entre los que estaba él, no se atrevían a oponerse al ejército, que por eso los campesinos no aceptaron las armas que les quiso dar su hermano, que los militares sabían guiar; que ahí cambió de lado y empezó a torturar a otros con su propio dolor por odiarse a sí mismo; elogia de nuevo					00:49:15: Mola: “Y así terminó esta maravillosa revolución chileno-latinoamericana.”
								00:51:20: Mola a A en la playa con las prostitutas gateando: “¡Este es el poder! Por la razón o por la fuerza.”

			su mando porque las prostitutas le obedecen; las hace seguirle gateando y mea en ellas;						
8.	00:51:47 - 00:54:40	Vuelta de A a su casa, muestra de la depresión de su madre	su madre no lo reconoce como su hijo; quiere que se vaya para que no la involucre en nada; dice que todos la dejaron y que ya no tiene sentimientos, que está seca y vacía; no quiere escuchar que a su esposo lo mataron; corre por la casa gritando por Rene que le ayude contra los comunistas que han vuelto, que la apuntaron con la metralleta; y que la dejen sola;						
9.	00:54:40 - 00:54:52	Comparación de los vivos y los muertos	En voz over hablan Isol y Ur lo mismo hasta la última frase que dice: (00:50:48) “A veces uno se pregunta dónde están los vivos (Isol)/muertos (U) y en qué lugar enterraron a los muertos (Isol)/andan los vivos (U).”;						
10.	00:54:52 - 00:07:23	La búsqueda por los muertos y sus victimarios; el entusiasmo de U y las dudas de A de juntarse a la guerrilla	A encuentra a una chica; está arreglando una pequeña tumba al lado de la calle; la agarra y le grita porque cree que estaba con su padre cuando lo mataron y que sabe dónde está U; llorando la chica le cuenta que es la tumba de su propio padre; él no sabía del toque de queda y ni siquiera tenía reloj; la voz en off de U cuenta sobre los familiares que rascan en la tierra para encontrar a sus seres queridos mientras se ven personas en el basural; la chica lleva a A al padre de Exequiel en el basural; está buscando ahí desde hace						01:05:30: El padre de Exequiel cuenta a A que el otro día mataron a un hombre y que A mire los rostros de los militares para que nunca los olvide; A dice que eso pasó hace 20 años atrás, el padre de Exequiel consta que

					visten los mismos uniformes, A pregunta si vio el rostro del hombre, padre de Exequiel no lo sabe por haber estado muy lejos, pero pregunta si eso importa
20 años por los muertos;					
		00:58:12-00:58:28 A grita a Isol y U (1973), quienes están en un cerro al lado del basural, que se van a ir al norte;			
	el padre de Exequiel dice que nadie ha encontrado algo por ahí; dice que no debería confiar en nadie;			00:59:22-01:01:05 U habla de partir en la madrugada a Bolivia para participar en la guerrilla del Che Guevara; A no quiere traspasar este límite;	
		01:01:06-01:01:40 U (1973) habla a A en el basural;			
	A encuentra una cruz en el basural que en el último flashback le fabricó su hermano; la chica del camino dice que no vio a su hermano cuando le pregunta adónde se fue;			01:03:00-01:03:35 U quiere convencer a A de ir con él al norte, A se convierte en mayor (1993) cuando U le saca una foto;	

			que le enseñará un juego de hombres, preparando su pistola para ruleta rusa; dispara a A pero sin bola; se dispara a sí mismo; un temblor sacude la tierra; la madre corre por la casa gritando que la dejen sola; A la encuentra, se sienta a su lado y pone su cabeza en su seno;					
			la madre de A ya no está donde antes estaba; A la encuentra en la casa donde le dice que no es su hijo y que no quiere verlo nunca más; un incendio arrastra la casa y los recuerdos (fotos, cartas); escena onírica con Leticia, su madre, A y Rene que lo dispara;				01:45:23-01:46:32 U y A con sus padres, el padre cuenta sobre las estrellas;	
			01:48:55-01:50:12 Isol duerme inquieta; se despierta de repente diciendo Arón;	01:49:00-01:50:07 mientras A corre por el patio de la casa, lo amenazan Rene con un fusil, Leticia con un hacha y Asunción con una espada; Rene lo dispara en la cara; su madre tejendo en un banco no se altera por esos sucesos;				
16.	01:50:12-01:58:40	Unión de A e I y reencuentro de ellos con	A corre por el bosque; I camina gritando su nombre, lo encuentra al lado de un río; le lava la cara en la que tiene sangre; le llama "amor"; juntos llegan caminando al desierto donde encuentran a Exequiel y					01:55:20: Padre de Exequiel: "Todo está limpio, como al inicio."

		U	su padre que también caminaron hacia el norte; hallan un esqueleto con el padre; dicen que lo consiguieron; A e Isol encuentran a otro cadáver que tiene una cicatriz en la frente como U; A dice que se irá otra vez;	01:57:28-01:57:55 U (1973) corre sonriendo por el desierto;					01:57:13: A como U antes: "Chile será el recuerdo de un recuerdo."
			01:57:28-01:57:58 voz en off de U lee una carta a Isol y A diciendo que los quiere y que ahora puede estar feliz; se besan A e Isol;						
			Exequiel y su padre caminan también por ahí; el primero encuentra alambra de espino en la arena que lleva hacia un árbol florecido; una voz en off canta "Eran tres alpinos que venían de la guerra";						
17.	01:58:41 - 02:01:40	Créditos	01:58:41-01:59:20 Exequiel y su padre caminan por el desierto						
Total	(sin créditos a negro)		01:15:01 (71%)	09:15 (8%)	03:36 (3%)	16:55 (14%)	04:33 (4%)	34:19 (29%)	

Protocolo de secuencias y descripción argumental de las escenas más importantes de *Dawson, Isla 10* (Miguel Littin, 2009)

Nr.	Duración	Tema y función	Contenido argumental		Citas
			Presente (1973-1974)	Imágenes del golpe de archivo y ficción (1973)	
1.	00:00:00 - 00:00:14	Sponsors; créditos iniciales			
2.	00:00:15 - 00:03:27	Introducción en los hechos, los arrestos y los campos de detención del 11.09.1973; prólogo	Agua, voces, un barco; militares guían a miembros de la Cruz Roja Internacional y a periodistas a entrevistar a unos detenidos de la Isla Dawson; un militar explica las buenas condiciones del campo de detención, el buen efecto físico del trabajo manual; una periodista entrevista a José Tohá sobre las condiciones; Tohá responde vagamente a preguntas sobre la dureza de la vida en el campamento; constata que el contacto con los familiares de los detenidos es posible pero tiene que ser leído y censurado por el ejército; cuando la periodista pregunta si han acontecido abusos de los prisioneros, el militar la interrumpe, diciéndole que siempre se han respetado las convenciones de Ginebra; Orlando Letelier dice que ni siquiera cuentan con lo mínimo, que no sobrevivirán; el militar se pone nervioso constando que la guerra es así, fría; Sergio Bitar dice que las condiciones son precarias y que muchos están enfermos; al final de la secuencia su voz en off repite “Nos están matando”;		
3.	00:03:28 - 00:14:09	Llegada de los detenidos ex-ministros a la Isla Dawson	Bitar corre por un bosque; su voz en off lee una carta a su pareja, diciendo que están en la Isla Dawson, al fin del mundo; llega un barco a la isla; un camión descarga a militares y detenidos; los últimos con sacos sobre las cabezas; entre gritos y golpes los militares les hacen formar una fila al lado de una barraca; los tratan con amenazas de balazos, patadas y golpes; el Teniente Labarca les grita que ahora ya no serán civiles, sino prisioneros, sin sus nombres de antes, sino nombrados según su barraca más un número; acompañada por los sonidos de una máquina de escribir una voz en off pronuncia los nombres de los detenidos más su anterior profesión; los militares les quitan los sacos y se ven las caras atormentadas; dentro de la barraca “Isla” el Comandante de la base, Jorge Fellay, emprende un discurso, sobre el estatus y las tareas de los prisioneros en el campamento, por ejemplo: que deberán elegir un delegado entre sí; les dice que serán respetadas las convenciones de Ginebra; a la objeción de Letelier que esas son para presos extranjeros y acá son todos chilenos, responde que son agentes del marxismo internacional contra el que Chile está llevando una guerra; tampoco acepta la petición de medicinas expresada por el prisionero médico Giron para uno de los detenidos; la voz en off de Bitar se pregunta qué hicieron mal en sus ambiciones de cambiar el mundo. Llegan más		00:11:33: Comandante de la base: “Ustedes son agentes del marxismo internacional.” Orlando Letelier: “Soy chileno, nací chileno y moriré chileno.” 00:12:20: Bitar: “Queríamos cambiar la historia [...] (00:12:28) ¿Qué fue que hicimos mal?

			camiones con más detenidos; el Comandante de la base habla con un militar preguntando qué hacer con los prisioneros, ya que él habría debido recibir ganado en vez de ellos; el militar responde que son cosas del servicio; el Comandante decide separar a los ex-ministros de los otros prisioneros de la isla; un militar reparte las tareas entre sus subordinados;		¿En qué nos equivocamos?”
4.	00:14:10 - 00:25:01	Muestra de las condiciones de vida de los detenidos en la isla	un barco, el mar visto por un saco; desembarcan más detenidos; la voz en off de Bitar dice que las barracas están llenas; los instalan en la barraca “Isla” donde ya no hay más literas; unos tienen sangre en sus caras; se ven las caras de los nuevos detenidos de cerca, mientras se escucha el silbato de uno de los otros; las imágenes de Allende son intercaladas con el rostro de Bitar y todavía se escucha el silbato; militares en la Isla disparan corriendo durante un simulacro de un ataque; el teniente entra en la barraca “Isla” y dice que nadie se mueva si no quiere recibir un disparo y que están atentos a intentos de ataque de Rusia, Cuba y Argentina; en caso de uno los detenidos serán los primeros en morir; sacan a unos de los prisioneros con las palabras “¡Muévete o te disparo!”; la voz en off de Bitar dice que nunca volverán a verlos; el Comandante y el jefe del ejército escuchan órdenes por la radio, dicen que tienen que mantener inactivos a los altos detenidos, pero el Comandante manda que los hagan trabajar y que los mantengan activos; trabajando con leña un detenido habla por un momento con un soldado (Soto); al ser llamado por su teniente (Labarca) el soldado constata que lo hizo porque todos ellos son chilenos como él y el teniente; su superior lo castiga con 50 flexiones de brazos; Bitar recoge piedras; su voz en off dice que cavar las piedras es como dejar un telegrama; un barco y un avión; llega un paquete con un abrigo, vitaminas y una carta de un amigo para Bitar; empieza a llorar; de nuevo se pregunta su voz en off qué cometieron para estar ahí; en la nieve los militares llevan a trabajar a los prisioneros; sigue hablando la voz en off de Bitar con imágenes de la isla;	00:17:10 - 00:18:25 Imágenes de archivo (intercaladas con la cara de Bitar): militares corriendo por las calles de Santiago; disparos; Imágenes de ficción: Allende en la Moneda que se pone un casco y toma su arma; gente asustada debajo de escritorios; se escucha el último discurso de Allende;	00:25:35 Bitar: “¿Cuál fue nuestro error? ¿Por qué estamos aquí? ¿Qué fue que produjo tanto odio?”
5.	00:25:02 -	Sospechas en contra de los prisioneros e interrogaciones de ellos	Bitar es interrogado por el Comandante por supuestamente haber otorgado informaciones específicas sobre la minería chilena de cobre a los rusos en su función de ministro de minería; lo niega; Bitar se roba un lápiz; firma su testimonio; está escribiendo algo cuando otro detenido (el arquitecto Miguel Lawner) viene a pedirle el lápiz; lo parte en dos; Lawner dibuja a los detenidos; están descansando en la costa; un hombre de la isla, que había venido de Argentina, da leche a Bitar y le dice que escuchó que los iban a matar; un soldado termina el descanso; cuando se van en fila se escucha su voz que dice que (00:29:25) algo habrán hecho estos caballeros; detenidos trabajando más la voz en off de Bitar; una pared en la que dice (00:29:50) “Añoche escuche aullidos y no eran de un perro. A”; un joven detenido es acusado durante su interrogatorio de haber estado en la Moneda el 11.09.1973 y por ser un miembro del MIR; él dice que sólo acompañó a su padre (Osvaldo Puccio) que sufre del corazón; los prisioneros cantan en fila; un soldado tiene que subir a un palo para arreglar la bandera chilena colgada ahí; al bajar se lesiona en los testículos; lo llevan a la		00:34:57: Orlando Letelier al Comandante de la base: “Sin la intervención del gobierno del señor Nixon no se hubiese producido el golpe militar.” Comandante: “¡Las Fuerzas Armadas chilenas son

		enfermería; el practicante dice que necesitan a un doctor de verdad; buscan el médico entre los prisioneros; mientras opera al soldado, el practicante lo trata como un subordinado del ejército; un prisionero está construyendo una radio dentro de la barraca; los detenidos cantan en fila; se ven dibujos de los detenidos intercalados con imágenes de ellos en su día a día, cantando; en una pizarra se ven fragmentos de periódicos sobre el exterminio del Cáncer Marxista; Bitar corre por el pasto de la isla y se cae en un charco; el doctor lo despierta por haber tenido una pesadilla y le da remedios; interrogan a Letelier (ex-embajador chileno en los EE.UU.) por los objetos de sus viajes a los EE.UU. y una foto (del real Orlando Letelier, foto de archivo) de él con Ted Kennedy, en este tiempo senador estadounidense; el Comandante dice que los EE.UU. se esfuerzan para liberarlo; Letelier responde que no sabe nada de eso, pero que sin la ayuda de Nixon el ejército chileno no habría podido efectuar el golpe; el Comandante lo niega, no lo deja anotar por el transcriptor y cambia el tema a la vida supuestamente liviana de Letelier en los EE.UU.; los detenidos trabajan apurados por golpes y garabatos del Sargento Figueroa; en un discurso les dice que los odia profundamente; los hace trabajar y parar de trabajar cuando quiere y dice que el ejército les enseñará qué es la economía; viene un camión con el jefe del ejército de la isla, quien hace proceder al Sargento y luego lo reta por un prisionero que se ha desmayado; el Sargento los hace cantar un himno para volver; elige la canción de las América: "Son hermanos soberanos de la libertad", que alista los países de las Américas; el Sargento los hace quitar Cuba de la lista de los países fraternales;	independientes, señor!" Letelier: "Mire, todos sabemos que esto fue autorizado por el pentágono y el gobierno de los EE.UU." Comandante: "¡Eso no se lo permito!" 00:37:36: Sargento Figueroa: "De ahora en adelante el que tenga más, paga y tendrá más y mejor. Porque ahora somos libres, poh."
6.	00:42:10 - 00:52:54	Los detenidos reciben informaciones desde afuera; más interrogaciones	00:47:03 - 00:48:40 Imágenes de archivo (intercaladas con las caras de los detenidos): el bombardeo de Santiago y de la Moneda del 1973 más tanques militares y soldados en las calles de la capital; la Moneda ardiendo; detenciones por el ejército;
		Imágenes del mar con voz en off que recita un poema de Pablo Neruda sobre el mar; los prisioneros lo escuchan por la radio; se dan cuenta que Neruda murió; detenidos trabajan; uno pasa un lápiz a otro que está llorando y le dice que cuando muere un poeta, nace otro; prisioneros pasan con las manos en la cabeza por una pared que dice "La libertad y la justicia deben ser como dos muchachas bonitas. A", el Comandante y el Jefe del ejército piensan en soluciones para el exceso de prisioneros en el campamento; el militar propone ejecutarlos, pero por la repercusión en la prensa y la opinión pública ya no pueden hacer eso, según el Comandante; construirán otro campamento en la isla; se preguntan quién es "A" y deciden quitarles lo lápices a los detenidos; el Sargento exige el lápiz al dibujante (Lawner); un soldado entra en la barraca con un televisor roto para que los prisioneros lo arreglen; demandan herramientas y los cables; con las herramientas viene el Comandante; arreglan la tele y ven imágenes de la toma del poder por las Fuerzas Armadas junto al discurso de Pinochet sobre el hecho, intercalados con muestras de sus caras; cuando ponen escenas de detenciones en la tele, el Comandante deja sacar la tele de la barraca; por voz en off se escucha el último discurso de Allende desde la Moneda, mientras los detenidos vuelven a sus literas; la voz desaparece poco a poco con imágenes de los detenidos trabajando bajo los gritos del Sargento Figueroa; el hombre que les había dado leche lo hace de nuevo y les cuenta que llegó a la isla en 1970 porque simpatizó con las ideas de Allende; se quiso ir por el	

			golpe de estado, pero se quedó cuando los vio llegar; un prisionero le pide que les ayude a salir de la isla; interrogación de José Tohá, ex-ministro del interior, que estaba con Allende en la Moneda el 11.09.1973; se niega a firmar haber presenciado el suicidio del ex-presidente; los detenidos escuchan los buenos deseos para ellos en radio Moscú;		
7.	00:52:45 - 00:57:13	Ignorancia de necesidades médicas y nutritivas entre los prisioneros	Puccio gana contra otro detenido un partido de ajedrez; su hijo le examina los dedos de los pies; prisioneros pescando; el Sargento viene a prohibírsele; Bitar contesta que se lo permitieron para mejorar la alimentación; el Sargento se enoja con la insinuación de que la alimentación sea mala; por un chiste lleva a un prisionero a la celda de castigo, junto a dos otros; el médico reclama que Puccio necesita insulina, que no le dan, y que la comida no es apta para un diabético; el practicante le da un remedio para su úlcera al médico; Girón habla con el Comandante por la necesidad de insulina de Puccio; se la niega, aunque el médico le advierte de que tendrá que amputar los dedos a Puccio;		
8.	00:57:24 - 01:09:33	Iniciativas de mejoramiento de la situación iniciados por los detenidos y cambios de comportamiento entre los soldados	después de sacar de la celda de castigo al hombre del chiste, se vuelve loco, ve todo al revés y se pone a correr por la isla; el soldado Soto pide a Bitar, del que sabe que escribe un libro sobre la isla, que le ayude a encontrar a su padre que es socialista; el Teniente Labarca los ve hablar; cantando corren por la nieve los detenidos detrás del Sargento; dos salen de la fila con troncos en las manos; la voz en off de Bitar explica que intentan construir una balsa; se ven los planes de la balsa; el joven que lloró por la muerte de Neruda escribe en una pared: “Como la vida crece y continúa, la primavera caminó al mercado entre panaderías y palomas. A”; el delegado de la “Isla”, el anterior jefe de la Marina, consigue el permiso del Comandante para que se efectúen charlas entre los detenidos, estalla una pelea entre los habitantes de la “Isla” porque unos detenidos acusan a los que quieren escapar en la balsa que por su extremismo se derrumbó el gobierno socialista; la voz de Bitar que observa la escena, reseña que la misma incapacidad de colaborar dentro de la gama de posiciones en la izquierda que llevó a la pelea, fue la razón del fracaso del gobierno; Bitar se levanta durante la noche, corre por la isla (escena que ya se vio en otras secuencias), se cae en un charco del que otro detenido lo saca, pero sigue corriendo; llega a la iglesia a pedirle al sacerdote una biblia; se la niega; el Teniente Labarca pilla al soldado Soto corriendo por la Isla sin su fusil y con sangre en la cara; el argentino los observa; en el campamento el Teniente declara muerto a Soto por traición; lo encuentra pero no alcanza a dispararlo; la voz en off de Bitar dice que Soto les había contado que el Teniente Labarca iba ser trasladado a Santiago el día después;	01:03:23: Sergio Bitar: “La misma rencillas políticas que nos llevaron a la división y al fracaso.”	
9.	01:09:33 - 01:26:12	Mejoramientos por el traslado de los detenidos a otro campamento;	los detenidos caminan hacia un nuevo campamento (explicación por la voz en off de Bitar) cuyos planes han sido desarrollados por Lawner; así se mejoran, o por lo menos se normalizan las condiciones de higiene para los detenidos (explicación de voz en off de Bitar); explica además que a cada rato cambiaban los mandos en la isla entre el ejército, la marina y las Fuerzas Aéreas; los detenidos trabajan en la instalación de electricidad en la isla; se dan charlas de	01:17:49: Coronel Valenzuela al Comandante: “Como dice mi General,	

	amenaza de sus vidas por un Coronel de afuera	economía y lingüística; en la primera el Comandante prohíbe mencionar el nombre de Karl Marx por lo que el prisionero que habla lo reemplaza con “el babón de matras”; la voz en off de Bitar explica que se pusieron a aprender alemán; lo hablan trabajando; un detenido se queja que no es adecuado para la situación; el Comandante prohíbe al Coronel Valenzuela, que ha venido en un avión, ejecutar a prisioneros sin ordenes escritas; el Coronel entra en la barraca de los ministros y les quita sus papeles y libros; manda que le dejen solo con los prisioneros para luego decir que lo desarmaron para poder matarlos; se le cae sin querer la granada que tiene en la mano y el hijo de Puccio se la devuelve; el Coronel se va sin otra palabra; les permiten recibir y escribir correos de y a sus familias; les entregan varios cartas y paquetes a cada uno; por voces en off se escucha a niños y mujeres que los echan de menos y les piden que no los olviden; de repente los soldados les quitan las cartas de nuevo y las queman, anunciando que toda correspondencia en la isla será censurada; Tohá ha podido salvar una carta de la Cruz Roja Internacional de la que descrifran “José resista, Ted está haciendo lo posible”, refiriéndose a Ted Kennedy; en un allanamiento del Capitán Salazar, que llegó con el avión del Coronel Valenzuela, descubren y le quitan a Bitar los manuscritos para su libro;	algunen aquí tiene que tener los cojones para tomar las decisiones. Mientras más pronto, mejor. Se ha perdido demasiado tiempo. Otras misiones con el mismo propósito recorren el país. [...]. 00:17:58. En estas operaciones usted sabe muy bien que no se dan órdenes escritas.”
10.	01:26:13 - 01:46:59	Colaboración de detenidos y militares en la restauración de una iglesia, muestras de sentimientos amistosos y compasivos por parte del Sargento	01:41:56-01:42:01 Imágenes de archivo: Allende con Tohá; 01:40:50: El sacerdote de la iglesia a Lawner: “Será la huella que dejarán en Dawson. Cuando todo esto haya terminado, lo único que quedará en pie es su obra.”
11.	01:46:59 -	Traslado de los	01:47:59-01:48:27:

01:53:28	prisioneros a Puerto Williams para una revisión de un comité internacional	decidir a cuáles de los detenidos se otorgará la libertad; dicen que el doctor no podrá ir por una hemorragia; los militares preguntan quién es "A"; pero nadie responde; después de imágenes de Allende se ve al joven quien lloró por Neruda escribir en una pared; imágenes de Allende dando su último discurso en la moneda y su asesinato; a la propuesta de un soldado de dejar a los detenidos en el campamento el Capitán responde que no es posible porque el comité los contará; el argentino ve cómo trotan cantando los detenidos; Puccio sénior tiene que subirse al camión por no tener más fuerza para trotar; se ve al médico que también está entre los detenidos y no se quedó en la enfermería; Puccio se despidió de su hijo, diciéndole que él se quedará para que su hijo pueda irse y que ése piense en lo que le dijo el presidente; Puccio sénior se sube al camión; desde su perspectiva se ve a los detenidos corriendo detrás del camión, ante todos su hijo, que intenta correr más rápido que los otros para quedarse con el camión; se cae y se queda atrás;	Imágenes de ficción: Allende camina por la Moneda con casco y fusil; Imágenes de archivo: militares con fusiles; la Moneda arde; 01:48:35 - 01:49:11: Imágenes de ficción: dos militares asesinan a Allende; Imágenes de archivo: la Moneda arde; 01:51:22- 01:51:53: Imágenes de ficción: Allende dice a Puccio junior que se cuide el bigote; Allende camina por la Moneda;	
12.	01:53:29 - 01:54:40	Desenlace	Bitar camina por un campamento; la voz de Bitar nombra campos de detención que siguieron a Isla Dawson y dice que si bien ésa no fue la experiencia más heroica de sus vidas, fue sin duda la más digna (01:53:57);	
13.	01:54:41 - 01:55:05	Epílogo con imágenes ficcionales	se explican las condiciones bajo las que fueron asesinados o murieron José Tohá, Orlando Letelier, Osvaldo Puccio y Clodomiro Almeyda, que el campo de concentración de la Isla Dawson fue cerrado a fines de 1974 y que sus habitantes viven hoy integrados en la sociedad chilena;	
14.	01:55:05 - 01:58:07	Créditos y epílogo con imágenes de archivo	se escucha el último discurso de Allende con una voz femenina y una masculina cantando en sobreimpresión lo mismo que dice el presidente, mientras se ven las imágenes de archivo y empiezan los créditos	01:55:31 - 01:56:18 Imágenes de archivo: el campamento de Isla Dawson y sus detenidos; una marcha contra el fascismo;
Total (sin créditos a negro)			01:50:59 (95,5%)	05:19 (4,5%)

7.2. Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit hat versucht die Verbindung zwischen den politischen Entwicklungen der letzten 38 Jahre in Chile und deren Einfluss ins Kino des Landes zu erklären. Dabei wurden unter der Widerspiegelung (*reflejo*) der Diktatur von Augusto Pinochet (1973 -1990) im chilenischen Kino sowohl die industriellen Auswirkungen und Regulationen der Arbeitsmöglichkeiten der Filmschaffenden, sowie die dadurch bedingte kinematographische Art der Betrachtung der Diktatur verstanden.

Die wichtigsten Faktoren für die Analyse der Werke zum Thema der Diktatur waren hier: die Zeit(-spanne), welche sie behandeln, da diese die historische Basis für die Filme bildet; das historische Umfeld des Moments ihrer Produktion und ihrer Premiere; die wichtigsten Informationen und Interpretationen, welche sich bis heute über den Film angesammelt haben; und die relevantesten Daten des Lebens und Schaffens des jeweiligen Regisseurs, da dieser den künstlerischen Hauptverantwortlichen für einen Film darstellt.

Dafür wurden existierende Studien und Analysen zum modernen chilenischen Kino konsultiert und miteinander in Verbindung gebracht. Der Hauptfokus der hier präsentierten Arbeit bestand jedoch in der Erstellung eines Kataloges der Filme, welche nach 1990 vollendet wurden und die Diktatur thematisieren. Diese Liste wurde mithilfe verschiedenster Quellen (meist aus dem Internet, auf Grund der Aktualität des Materials der Untersuchung) zusammengestellt, wobei die aufgezählten Filme, vor allem im Hinblick auf die jeweils ausgewählte Perspektive auf die Thematik, miteinander verglichen wurden.

Diese Komparation hat in Verbindung mit der Analyse der politischen Vorgänge der letzten 38 Jahre folgendes ergeben:

Der Militärputsch 1973 hat dem Aufschwung, in dem sich das chilenische Kino damals seit ungefähr 10 Jahren Befand, ein jähes Ende bereitet. Die chilenischen Regisseure, welche das Land verlassen mussten und im Ausland gute Arbeitsbedingungen fanden, widmeten den Großteil ihrer Werke den Vorgängen in ihrem Heimatland oder den Auswirkungen dieser auf die Exilierten, wohingegen die

Filmproduktion in Chile fast vollkommen verschwand und in ihren seltenen Publikationen nur schemenhaft die erdrückende Atmosphäre, die im Land herrschte, wiedergeben konnte. Ab 1983 wurden die Restriktionen der Militärdiktatur jedoch schwächer und viele geflüchtete Cineasten konnten in ihre Heimat zurückkehren, wo, auch auf Grund dieser Entwicklung, mit Beginn der 80er Jahre die Repression immer öfter dokumentiert und fiktional interpretiert wurde.

Obwohl die Filmschaffenden und -wissenschaftler der Meinung waren, dass das Ende der Diktatur 1990 dem chilenischen Kino einen neuen Aufschwung bringen sollte, war dem nicht so. Der weiter bestehende Einfluss des abgewählten Militärregimes war zu groß, als dass radikale Änderungen des kinematographischen Systems möglich gewesen wären, weshalb dieses weiterhin die Ausdrucksmöglichkeiten der Cineasten stark einschränkte und ihnen somit eine freie künstlerische Aufarbeitung der prägenden letzten siebzehn Jahre verwehrte. Dies war mit Sicherheit der Hauptgrund, warum die chilenischen Filme der 90er Jahre die Diktatur nur sehr verschleiert widerspiegeln, wofür *Los náufragos* ein sehr gutes Beispiel darstellt. Die Erhöhung der staatlichen finanziellen Unterstützung der nationalen Kinoproduktion begann jedoch ab 1998 auch die Türen zum Thema der Diktatur zu öffnen. Zuerst wurde es von den chilenischen Dokumentarfilmern in einer Fülle von verschiedenen Ansatzweisen immer genauer und unverhüllt behandelt, wobei in diesem Genre vor allem der hohe Anteil an Regisseurinnen hervorstach. Auch im Bereich des Spielfilms wurde die Diktatur nach Anbruch des neuen Jahrtausends immer präsenter. Die fiktionale Produktion blieb trotzdem vage in ihrer Kritik und ging fast nie genauer auf die politische Situation der 70er Jahre oder ihre Auswirkungen ein.

Erst 2009 wagte *Dawson, Isla 10* den Schritt ein Lager für politische Gefangene und deren Schicksale nachzustellen, wobei der Film nicht immer mit den konservativen Geschichtsaufzeichnungen übereinstimmte. Die fallenden Zuschauerzahlen vor dem Erfolg des zuletzt genannten Films und die Planung eines audiovisuellen Werkes (*Synco*), welches behandeln soll, was geschehen wäre, wenn der Putsch nicht zustande gekommen wäre, lassen erkennen, dass die chilenische Filmproduktion in den letzten beiden Jahren die Richtung eines direkteren, politischeren aber zugleich auch interpretativen Zugangs zum Thema „Pinochet-Diktatur“ eingeschlagen hat.

7.3. Lebenslauf

Nachname/ Vorname	Jorda, Romana					
Adresse	Rolandweg 3A/6 1160 Wien					
E-Mail	romana.jorda@gmx.at					
Staatsangehörigkeit	Österreich					
Geburtsdatum, -ort	23.03.1988, Wien					
Geschlecht	weiblich					
Ausbildung						
Dauer	Wintersemester 2009	Oktober 2006 – jetzt	1998 – 2006	1994 – 1998		
Studien bzw. Fächer	Kurse: Klassisches Kino, Drehbuch, Fotografie, Künstlerischer Diskurs und Politik Lateinamerikas	Studienrichtungen: Sprachwissenschaft und Spanisch (Romanistik)	Hauptfächer: Mathematik, Deutsch, Englisch, Latein, Altgriechisch;			
Name der Bildungseinrichtung	Universidad de Chile	Universität Wien	GRG 16 Maroltingergasse	Volksschule Linzerstraße		
Berufserfahrung						
Dauer	Februar 2011 – April 2011	November 2010 - jetzt	April 2008 – Februar 2009	Sep. 2007 – Juli 2009	Juli 2007	
Wichtigste Tätigkeiten	Redaktion von Texten sowie Gestaltung von Newsletter und Homepage	Redaktion von Texten und Eintrag derselben auf der Homepage	Verwaltung der Daten	Verkauf und Service	Fotosuche für Zeitschriften	
Arbeitgeber	Österreichisches Kulturforum - Botschaft Belgien 1050 Brüssel	Vienna Independent Shorts 1070 Wien	Neumann & Partners 1010 Wien	UCI Multiplex GmbH 1200 Wien	MRM Worldwide Spain 28001 Madrid	