

**UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**Departamento de Historia**



***Cintas de la represión: memoria colectiva y violencia estatal en los discursos del cine clandestino durante la dictadura chilena, 1973 – 1989***

**Alejandro Álvarez Zamora**

**Profesor guía: Hernán Venegas Valdebenito**

**Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia**

**Santiago – Chile**

**2023**

## **RESUMEN**

La presente investigación analiza el rol que cumplió el cine clandestino fomentado por diversos colectivos y realizadores/as nacionales en la construcción de una memoria sobre la violencia estatal, que alteró los límites y condicionamientos que buscó imponer la dictadura militar a través de una política de desmantelamiento cultural, entre 1973 y 1989. A través del levantamiento de redes y la incursión en las vías alternativas de la clandestinidad, los cineastas impulsaron la difusión de películas “prohibidas” de denuncia configuradas como relatos que representaron la violencia, el trauma y los desgarramientos afectivos que provocó la dictadura en millones de personas. Desde una praxis que trenzó las experiencias de cineastas del exilio y el interior del país, los cineastas en la clandestinidad buscaron que sus discursos cinematográficos traspasaran los límites fronterizos para dar visibilidad a la violencia perpetrada por el Estado, instalándose como un actor político y social relevante en los procesos de deslegitimación de un régimen que se institucionalizaba a través de una política de “silenciamiento y olvido” de los crímenes contra los derechos humanos.

**Palabras claves:** cine chileno, clandestinidad, violencia estatal, memoria colectiva, redes, dictadura.

## Dedicatoria

*A Amalia. Si pudieras tomar todas las palabras del lenguaje, aún no describirían cuánto te amo.*

*A las y los cineastas y trabajadores con "cámara en mano" cuyos esfuerzos motivaron esta historia.*

## **Agradecimientos**

En primer lugar, a mi familia, por quienes siento un amor eterno e incalculable. A Patricia, mi madre. A Carolina y Rey, mis hermanos. A Verania y Amalia, mis sobrinas. Sin su confianza puesta en mí esta investigación no habría sido posible.

Del mismo modo, mi mayor gratitud con quien guió la presente investigación. A Hernán Venegas por haberme acompañado en este camino de la investigación del pregrado, en un contexto de pandemia y donde las restricciones impusieron desafíos que parecían imposibles de superar. Gracias por su paciencia y consideración que me dieron templanza en momentos de desespero y vacilación. Valoro todas sus enseñanzas no sólo en el marco del desarrollo de esta investigación, sino que en el curso de la carrera de Licenciatura en Historia.

En tercer lugar, quisiera agradecer a las y los profesores que me formaron en el Departamento de Historia. En especial, a Andrea Armijo por los consejos entregados y los aprendizajes alcanzados a partir de sus seminarios, en los cuales seguí cultivando una pasión por la profesión. Agradecerle también a la profesora por brindarme la oportunidad de ser su ayudante de investigación. Ciertamente, fue una experiencia valiosa para mi formación. A Christian Retamal y a Jorge Navarro, por darme la oportunidad de ser su ayudante en clases presenciales. Asimismo, quisiera resaltar la dedicación y compromiso de aquellos profesores y profesoras con quienes cursé algunas de las materias que más me marcaron en mi formación: Claudio Pérez, Carla Rivera, Hernán Venegas, Pedro Canales, Ivette Lozoya, Igor Goicovic, Jorge Montealegre. Aprovecho de expresar mi especial admiración por Rolando Álvarez y Patricio García, quienes estimularon decisivamente mi interés por sus cátedras, especialidades y temáticas abordadas, a las que se adscribe la presente investigación. Y sin el apoyo fundamental de Rafael Chavarría, Alejandra González y Elizabeth Zavalla, mi proceso formativo no habría culminado como quisiera.

En cuarto lugar, a quienes colaboraron en esta investigación. A Orlando Lübbert y Pablo Salas, por permitirme entrevistarlos, por su disposición a relatar sus historias, testimonios y memorias. A mis compañeras Antonia y Javiera y a mis compañeros Felipe y Alonso, por los comentarios, el apoyo y la amistad. Este agradecimiento se extiende a mis amistades de la Revista Sociedad y Estudios Diferenciados (alias “Los Sedientos”), por tantos momentos compartidos en los patios de la Universidad.

Por último, pero no menos importante, a Fiorella, por el acompañamiento y afecto. Por escuchar mis ideas y por entregarme momentos que estimularon mi mente y mi corazón. Por el apoyo y amor inmensurable que nos damos, estoy eternamente agradecido.

## TABLA DE CONTENIDO

Índice de tablas.....	VII
Índice de ilustraciones.....	VII
I. Introducción.....	8
II. Marco teórico.....	28
III. Red de Objetivos .....	41
IV. Hipótesis.....	42
V. Metodología.....	42
Capítulo 1. <i>¿HACIA UNA TRADICIÓN COMÚN?</i> TRAYECTORIAS E ITINERARIOS DE UNA CULTURA CINEMATOGRAFICA NACIONAL (1957 - 1973).....	47
1.1. Cruces y confluencias entre cine, memoria e historia.....	48
1.2. Institucionalización comercial: la industria inacabada del cine chileno en los años '40.....	58
1.3. Una cultura formativa y alternativa. El <i>estado</i> del cine nacional hacia los años '50 y '60.....	62
1.4. <i>Definiciones frente a lo nacional y frente a América Latina.</i> Las extensiones de una cultura cinematográfica en la construcción de un nuevo cine (1967 - 1973).....	76
Capítulo 2. <i>LA CAPTURA DE LA PANTALLA.</i> LAS FUENTES DE LA IDEOLOGÍA DEL RÉGIMEN Y SUS EXTENSIONES HACIA EL CINE (1973 - 1978).....	91
2.1. Represiones y sus sentidos. Las fuentes de la ideología del régimen.....	92
2.2. Anulación, censura y control. El cine bajo la represión de la dictadura.....	101
2.3. La esfera "micro": El aparataje de la censura cinematográfica, 1974-1978.....	104
2.4. La esfera "macro" del régimen: política comunicacional, "cultura política" y "política cultural" del régimen.....	118
2.5. <i>Legitimidad, silenciamiento y olvido:</i> La política "negacionista" del régimen en la base de su estructura comunicacional.....	130

Capítulo 3. REDES Y VÍAS ALTERNATIVAS: LAS ESTRATEGIAS DEL CINE CLANDESTINO FRENTE A LA REPRESIÓN (1973 - 1989).....139

3.1. Trayectorias y generaciones entrecruzadas en la clandestinidad.....140

3.2. Exterioridad y recuperación del pasado. La reacción del cine clandestino ante la “ruptura” del golpe..... 149

3.3. Interior y presente cotidiano. Discursos velados, soportes alternativos y extensiones discursivas de la clandestinidad como estrategia frente a la dictadura. .... 163

3.4. Documentalistas, videístas, realizadores y colectivos: El cine como dispositivo constructor de realidad y actor político relevante, 1983-1989..... 180

3.5. Conclusiones: ¿El cine clandestino como movimiento?..... 185

Capítulo 4. FILMAR Y RECORDAR: ANÁLISIS HISTÓRICO DE LA MEMORIA COLECTIVA Y LA VIOLENCIA ESTATAL EN LAS CINTAS DE LA REPRESIÓN..... 188

4.1. Los contextos políticos de la dictadura imaginados por el cine. Orígenes de la violencia, 1973 - 1978..... 191

4.2. Institucionalización y organización de la violencia..... 196

4.3. Los efectos de la violencia estatal. La prolongación del silenciamiento de la dictadura y la disputa por la memoria, 1973-1989..... 215

4.4. Conclusiones sobre la construcción de memoria desde el cine.....227

VI. Conclusiones generales.....228

VII. Referencias bibliográficas..... 233

VIII. Fuentes.....239

IX. Apéndice de entrevistas.....243

X. Anexos.....243

## Índice de tablas

Tabla 1, Producciones audiovisuales “pro-régimen”. Elaboradas entre 1974 - 1976.....	126
Tabla 2, Datos sobre la “Cinemateca de la Resistencia”.....	160
Tabla 3. Producciones audiovisuales para el análisis. 1975 – 1989.....	191

## Índice de ilustraciones

Fig. 1. Escena de la familia en <i>Los Trasplantados</i> , 1975.....	194
Fig. 2. <i>Prensa recogida para Recado de Chile</i> , 1979.....	198
Fig. 3. <i>Huelga de hambre Agrupaciones de Familiares</i> , en <i>Recado de Chile</i> , 1979.....	205
Fig. 4. <i>El régimen celebra con pompa y teñida de gala una ilusión de tranquilidad</i> ”, <i>Memorias de una guerra cotidiana</i> , 1986.....	208
Fig. 5. Gustavo Leigh en <i>Memorias de una guerra cotidiana</i> , 1986.....	213
Fig. 6. Toribio Merino en <i>Memorias de una guerra cotidiana</i> , 1986.....	213
Fig. 7. Pinochet en <i>Memorias de una guerra cotidiana</i> , 1986.....	214
Fig. 8. Pinochet en <i>Memorias de una guerra cotidiana</i> , 1986.....	214

## I. Introducción

En los últimos años, desde el campo de la *Historia Reciente* se ha instalado la preocupación de visibilizar la multiplicidad de actores, agencias y dispositivos que en el marco de las dictaduras recientes en la región potenciaron los marcos represivos con los cuales los Estados aterrorizaron a la población. Desde los aportes de la Red de estudios sobre represión y violencia política (RER) se ha consolidado un lineamiento que sitúa el carácter selectivo de la represión en un marco en el que se articulan agentes estatales y paraestatales, una multiplicidad de acciones y aparatos represivos, prácticas normativas y clandestinas, visibles e invisibles y conflictos internos entre los actores que organizan la represión.

Desde esta línea, el estudio sobre la represión y la violencia política ha sido profundizado desde una agenda de investigación que ha instalado la importancia de los análisis centrados en las modalidades represivas y sus efectos en la sociedad.<sup>1</sup> Así, los análisis en torno a la violencia política y sus usos “como modo de resolución de los conflictos políticos y sociales”<sup>2</sup> se han enriquecido a partir de “la descripción y análisis de su naturaleza, orígenes, características, modos de ejercicio, actores, víctimas, efectos sociales y políticos”<sup>3</sup>.

Asimismo, desde la RER se han impulsado una serie de estudios que han contribuido a ampliar las metodologías y a extender las discusiones teórico-conceptuales hacia el tema de la violencia estatal y la represión sobre una sociedad que ya no se vislumbra como un conjunto pasivo, desarmado e impasible frente a los usos de la violencia y la implementación de mecanismos de coacción por parte del Estado. Bajo este prisma societal, se advierten actores, conductas y representaciones diversas. Desde los comportamientos y actitudes sociales de consentimiento hacia un régimen autoritario que ha sembrado la violencia de diversas formas, hasta aquellas formas de resistencia por parte de diversos actores quienes, a través de sus relatos, representaciones y memorias sobre la violencia estatal, han abierto líneas de continuidad.

---

<sup>1</sup> «Objetivos», en la web oficial de Red de estudios sobre represión y violencia política (RER), <https://redestudiosrepresion.wordpress.com/acerca-de-2/objetivos/>

<sup>2</sup> Gabriela Águila, “Estudiar la represión: entre la historia, la memoria y la justicia. Problemas de conceptualización y método”, en *Dilemas, apuestas y reflexiones teórico-metodológicas para los abordajes en Historia Reciente*, comp. Patricia Flier, (Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2014), 28.

<sup>3</sup> *Ibid.*

En estas reflexiones se presentan los ejes centrales a estudiar, que son la memoria, la violencia estatal y la represión ejecutada durante la dictadura militar de Pinochet. Más allá de lo que nos convoca como investigadores del pasado cercano, que es el estudio sobre las marcas más perdurables de la dictadura y sus más conocidas facetas, lo que entusiasma esta investigación son aquellos relatos, representaciones y dispositivos que remiten a otras dimensiones del periodo. Esto nos induce a reconocer que la reflexión del pasado no se encuentra únicamente en manos de los profesionales de la historia. Ampliamente difundido entre diversos actores sociales, el objetivo de la historia como disciplina de explicar y comprender el pasado se ha entrelazado con otras disciplinas, campos y herramientas que han posibilitado indagar en una línea compleja y poco saciada en cuanto a sus múltiples dimensiones y construcciones: la memoria.

¿Cuáles son los dispositivos, aparatos y mecanismos que han contribuido a la construcción de la memoria? Antes, esta distinción es esencial. A mi entender, la memoria se construye. El *cómo* es lo que debiera ocupar a los estudiosos y estudiosas. Esta interrogante nos induce a pensar que para dotar de un sentido histórico a la disputa por la memoria en el terreno de los derechos humanos en Chile, la defensa y transgresión de estos -a saber- en el marco de la dictadura militar de Pinochet o en el estallido social de octubre de 2019, debemos no sólo circunscribir nuestro análisis e interpretación a estas temporalidades sino que advertir a múltiples actores, que con sus medios y herramientas se insertaron en el campo de esta disputa. Este es el ámbito en el que, considero, se entrelazan la memoria y el cine.

Más parco, la presente investigación es una historia del cine. De sus verdades sobre un tiempo, espacio y actores determinados. Una historia que entrelaza cine, memoria e historia para fijar nuevos alcances en la historia de la violencia y la represión durante el periodo dictatorial reciente en el país. Una historia que recoge actores exiguamente abordados por la historiografía, desde el rol de estos como agentes de su historia, gracias a la relación entre cine, memoria e historia. En fin, una historia de la violencia estatal, la memoria colectiva y la clandestinidad abordada desde la historiografía y el cine.

El problema recae en que tanto para la operación historiográfica como para la operación cinematográfica, la memoria es algo extraño, muchas veces inclasificable, que no puede ni debe racionalizarse totalmente, por el riesgo que implica “exorcizar” las voces que vociferan sus historias a través de la reminiscencia. Tanto para la historia como disciplina como para

las sociedades que la habitan, la simbología de los tiempos convulsos, catastróficos, esperanzadores, luminosos y oscuros que suceden una y otra vez (aunque jamás de la misma forma) estimula un ejercicio de memoria en aras de un cambio. Su anulación y su olvido, por otro lado, son añoranza de una permanencia. Esto nos induce a pensar que no estamos condenados a la repetición, sino que más bien esto es un problema de causalidades y efectos y de disputas soterradas que fascinan al mismo tiempo que inquietan al historiador.

Por otro lado, y para efectos de señalar el eje restante de esta investigación, me gustaría esbozar una reflexión sobre la violencia política en Chile durante la dictadura. Rastreables en las tesis emergentes de la intelectualidad civil que adscribían o se oponían al régimen militar, los tipos de análisis que preponderan en la comprobación histórica de la violencia en el país, desbordada durante el periodo dictatorial, refieren a un proceso de polarización y conflictividad política causados por dinámicas internas y externas. Si bien se reconoce el carácter “formativo” y denunciante que proponen los documentos fundantes de la “reparación”, en torno a los crímenes de lesa humanidad, encapsulándose en una política relativa a la violación de los Derechos Humanos para las garantías de no repetición, existe una perspectiva -cuando no dominante, sí reiterada- sobre el actuar de las fuerzas de izquierda en tiempos de la Unidad Popular, las facciones golpistas de derecha y la totalidad de la sociedad chilena desde la cual las responsabilidades recaen en múltiples actores.

De lo anterior, resuena la teoría de los “dos demonios” surgida en ambientes públicos y académicos durante la posdictadura argentina para explicar la violencia extrema en el país durante la década de 1970. Análogamente, para el caso chileno se suele admitir una “responsabilidad” en el entramado de fuerzas políticas y sociales que estimularon el ambiente de violencia de los años ‘70. Incluso, estas ideas se pueden rastrear en el prefacio del informe Rettig elaborado por Gonzalo Vial, al hablarse en dicho escrito sobre una “reconciliación nacional” que sólo puede alcanzarse, junto con las garantías de la no repetición de la violencia, a través de una “actitud espiritual distinta”<sup>4</sup>.

¿Existe en estas proposiciones uno o varios responsables directos de las atrocidades cometidas en la última dictadura en Chile?, ¿la “reparación” supone el cierre de una trama sobre la represión, la violencia estatal y sus secuelas en las víctimas de la dictadura?, ¿qué

---

<sup>4</sup> Comisión Nacional de Verdad y Reparación, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, reed. 1996 (Santiago: Andros Impresiones, 1996).

visión nos entrega el cine, como actor relevante del periodo dictatorial, sobre la violencia estatal perpetrada durante la dictadura?, ¿es el abordaje historiográfico del cine como fuente, discurso y campo de acción un ejercicio pertinente para reconocer, desde una perspectiva epocal y proyectual, nuevos matices sobre los actores, sus acciones y su cotidianidad que se vieron rodeados por los contextos represivos de la dictadura militar?.

Frente a estas problemáticas que hemos trazado, la originalidad del estudio recae en la reconstrucción de una historia sobre el cine que ha sido poco abordada por la historiografía, y que identifica a sus componentes como actores políticos y sociales relevantes cuyas producciones permiten rastrear una necesidad de pensar y recurrir al pasado como clave explicativa central del presente, desde la construcción de una o varias memorias.

Las preocupaciones personales que se han esbozado en estas páginas introductorias, sobre la *historia reciente*, el cine, la memoria y la violencia, han resonado durante mi proceso formativo tanto en el espacio académico como fuera de éste, y se condensaron en el descubrimiento que motivó el abordaje de la presente investigación, de un acervo testimonial contenido en un patrimonio audiovisual preservado y difundido por quienes cumplen las funciones curatoriales de los archivos, es decir, la gestión de las colecciones que tienen como objetivo la preservación, la restauración, reconstrucciones, copiosos, recreación, acceso, difusión e investigación. Esta labor ha sido una constante en los esfuerzos de las principales cinematecas y archivos del país, y a mi parecer, merece ser valorada como insumo importante para el estudio del pasado.<sup>5</sup> Desde estos espacios pude avizorar las posibilidades de reconstruir una historia que, a mi entender, no ha cubierto ciertas dimensiones. Me refiero a la historia del cine chileno en el marco de la dictadura, sus extensiones y ramificaciones, transferencias y aprendizajes como un movimiento que se articuló en la clandestinidad y buscó sobrepasar los límites y condicionamientos que buscó imponer la dictadura militar de Pinochet hacia este campo, a través de una estructura comunicacional y cultural diseñada bajo las claves antisubversivas que servían a sus propósitos de “autolegitimación”.

---

<sup>5</sup>Gran parte de las películas producidas durante la dictadura se encuentran disponibles en los fondos audiovisuales/digitales de Cinechile: <https://cinechile.cl>; la Cineteca Nacional de Chile: <https://www.cclm.cl/cineteca-nacional-de-chile/>; y la Cineteca virtual de la U. de Chile: <http://cinetecavirtual.uchile.cl>

Sin ir más lejos, es en estas inquietudes planteadas en que se justifica, a mi juicio, la pertinencia de la presente investigación, la cual se propone analizar los modos en que el cine clandestino fomentado por diversos colectivos y realizadores/as nacionales se inmiscuyó en la construcción de una memoria colectiva sobre la violencia estatal, bajo una proyección que buscó alterar los límites y condicionamientos que buscó imponer la dictadura militar a través de una política negacionista y de olvido de las violaciones a los Derechos Humanos. Esta pretensión, cuyos ecos resonaron en el entramado del cine clandestino, se gestó a través de la producción material que posibilitó la producción y difusión de películas tanto en el país como en el exterior asociadas a los temas contingentes a nivel nacional sobre la violencia estatal, los efectos de la represión y las experiencias de las y los familiares de las víctimas de la represión. Para ello, pretendemos resolver la siguiente pregunta: ¿Cuál fue el rol que cumplió el cine clandestino fomentado por diversos colectivos y realizadores/as nacionales en la construcción de una memoria sobre la violencia estatal entre 1973 y 1989?.

Reactivo a los sucesos que ocurrían en el país, este cine prohibido y centrado en la violencia estatal abrió más de una línea temática: algunos cineastas se abocaron al registro y a la representación de las luchas barriales y a las formas de resistencia de los pobladores en Santiago, frente a la represión, los embates provocados por las crisis de los '80 y el advenimiento de una doctrina neoliberal. Por otro lado, hubo quienes se enfocaron en mantener viva la estela de las luchas del movimiento obrero durante los años de efervescencia de la Unidad Popular, registrando las acciones de Sindicatos y fomentando un lineamiento continuo del cine de los años '60 y '70. Otra de las preocupaciones principales de este cine, y en la cual nos centraremos en nuestra investigación, fue la represión desplegada por la dictadura, sus efectos en la población y la lucha por *verdad* y *justicia* de las y los familiares de las víctimas de la política represiva del Estado.

Distintos realizadores de renombre a nivel nacional y que hicieron sus primeras armas durante los años '50 y '60, como Pedro Chaskel, Sergio Bravo y Helvio Soto, así como una siguiente generación de cineastas como Lotty Rosenfeld, Pablo Perelman, Gastón Ancelovici y Cristián Sánchez, incursionaron en este tipo de cine comprometido con las víctimas de la represión. A ellos se les sumaron jóvenes cineastas y documentalistas como Tatiana Gaviola, Ximena Arrieta y Pablo Salas, realizadores de experiencia tanto dentro como fuera del país que exploraron diversos géneros audiovisuales y aplicaron distintos

formatos de grabación. Mientras tanto, en el país se formaban diversos colectivos vinculados a viejos y nuevos “lineamientos” cinematográficos. Entre las principales agrupaciones que promovieron este tipo de cine se encuentran ICTUS TV (1978-1992) y Cine Ojo (1982-1989).

Debemos detenernos en este punto. Puesto que la tejedura de este entramado no fue casual sino que deviene en una “cultura cinematográfica” que se desarrolla desde los años ‘50 en el país, extenderemos nuestra mirada hacia las décadas que anteceden a la dictadura y al cine clandestino, para sopesar las posibles transferencias de los aprendizajes y experiencias de distintas generaciones de cineastas que se formaron durante estos años. Permeados algunos por el influjo de la corriente del marxismo de vertiente más occidental, otros por las enseñanzas de la Teología de la Liberación, y la mayoría por los procesos revolucionarios latinoamericanos, las tendencias hacia un *Tercer Cine*, un *Cine imperfecto* y las aperturas de un *Nuevo Cine Chileno*, a su vez que estimulaban y participaban de estos movimientos, los cineastas, si bien imposibilitados de darle una continuidad a sus trabajos tanto personales como a aquellos aunados a proyectos colectivos tanto nacionales como internacionales, transfirieron múltiples formas de *hacer* cine que se evidencian en su praxis, como modo de resistencia frente a la prohibición y la censura impuestas por la dictadura. Una de las transferencias fundamentales fueron los vínculos que diversas personalidades del cine nacional forjaron con vastos sectores de la población, con el afán de hacer un cine al servicio del pueblo.

En lo que respecta al desarrollo del cine clandestino de autoría nacional desde 1973, nos abocaremos al análisis tanto del ámbito discursivo como de la praxis, es decir, la experiencia de múltiples colectivos, agrupaciones y personalidades que incursionaron en las *vías alternativas* de la producción cinematográfica. Lo discursivo, que en este caso es entendido como los lenguajes cinematográficos contenidos en los filmes a través de los cuales se construye un discurso sobre un tema, lleva a preguntarnos: ¿cómo era concebida y retratada la violencia estatal hacia las víctimas de la dictadura en estas películas?, ¿de qué manera son representados los actores sociales y los actores institucionales (familiares de las víctimas, integrantes del régimen, militares, etc.) que aparecen en los filmes?, ¿cuáles son los cambios perceptibles en el discurso cinematográfico sobre la violencia? y ¿en función de *qué* se modifica este discurso? Por otro lado, la praxis de quienes promovieron este cine durante un periodo de “rearticulación” deriva de los esfuerzos de sus

integrantes por levantar redes de difusión para extender sus trabajos audiovisuales, tanto en el exilio como en el país, que no sólo se refieren a circuitos de exhibición alternativos o estrenos en festivales internacionales, sino que a las relaciones que fueron formando con diversas organizaciones del “exterior” y del “interior”, y que aprovecharon para cumplir sus propósitos.

En cuanto a nuestro marco temporal, si bien nos extenderemos a los años ‘50 para explicar la formación de un campo cinematográfico, pesquizando en la construcción de una “cultura” o “tradición” cinematográfica” a nivel nacional, se propone como punto de referencia inicial el año 1973, tras el golpe de Estado que da inicio a la dictadura militar encabezada por Pinochet. Como punto de referencia final aparece el momento histórico del fin de la dictadura militar en el año 1989, tras lo cual surgen nuevas tendencias en el cine nacional como efecto del auge exponencial de las tecnologías digitales y la redemocratización de los medios de comunicación.

Bajo esta línea, la discusión bibliográfica se extraerá de las propuestas realizadas desde distintos lineamientos, provenientes de la *Historia reciente o historia del tiempo presente*, la *Nueva Historia Cultural*, la *Nueva Historia Política* y la *Historia del Cine*. Así, nuestra investigación se adscribe a dichos lineamientos, específicamente buscando vislumbrar dos campos de acción como lo son la violencia política y la cultura política.

### *1. Constatación del cine como dispositivo de memoria*

Es evidente que aproximarse a un estudio sobre el cine desde una perspectiva histórica demanda a quien pretenda inmiscuirse en estos intersticios preguntarse por la potencialidad de este medio audiovisual como fuente y/o discurso histórico. Varios académicos han esbozado en sus trabajos las múltiples relaciones que encadenan al cine con la historia, tanto en su ámbito disciplinar (en lo que respecta su discurso, métodos y técnicas de investigación) como en lo que se refiere al cine como documento del pasado de utilidad para el/la historiador/a al contener informaciones múltiples complementarias a los monumentos y textos escritos. Esta pretensión de la historia de revalorizar el cine como fuente histórica, estimulada por el auge de la Nueva Historia Cultural en los años ‘70, si bien fue rechazada por muchos y aceptada por unos cuantos en un principio, entusiasmaría

futuros estudios en los que el cine tomaba una mayor relevancia, ya no como sujeto pasivo de la historia, mero documento del pasado, sino que como agente de acontecimientos. Sánchez Biosca (2006) analiza la doble función del cine, situado en una “posición fronteriza”, ya que además de ser fuente de la historia:

“fue agente de acontecimientos, contribuyó a provocar corrientes de opinión que, en ocasiones, se convirtieron en sucesos históricos, participó en la elección de líderes políticos, sindicales, revolucionarios o militares y, en ocasiones, contribuyó a destronarlos, ayudó a desencadenar movimientos de masas provocando la agitación”<sup>6</sup>.

Si consideramos esta posición del cine desde su función dialéctica de la cual se sustrae su potencialidad para la historia, ya sea como complemento para el acervo documental de una investigación o para una historización del cine como agente activo en un periodo histórico, se pueden vislumbrar otras líneas de investigación que analizan al cine como instrumento de propaganda y manipulación en el nazismo, con películas como *El Triunfo de la Voluntad* (1935) y *El Judío Süß* (1940) (da Costa, 2014), o, en el caso de los estudios historiográficos en Chile, como una herramienta político-pedagógica, configurada así por los exponentes del Nuevo Cine Chileno durante los ‘60 y ‘70<sup>7</sup>.

Sin embargo, una de las vertientes que menor vigor ha alcanzado, y que para autores como Ana Lusnich y Eduardo Morettin (2020) atraviesa al cine como artefacto tecnológico<sup>8</sup>, es aquella que aborda la función del cine como vector, agente y/o dispositivo de memoria. Por muy obvio que pueda resultar la participación del cine en el esfuerzo tanto de los individuos como de las sociedades en construir memoria, sólo algunos estudiosos se han abocado al análisis histórico del cine y la configuración que sus realizadores hacen de esta herramienta como dispositivo de memoria.

Desde la historia contemporánea del cine, Marcy Campos Pérez (2019) nos provee de un análisis propositivo en torno a la relación entre cine y memoria en el marco de las producciones audiovisuales realizadas en Chile a inicios de los ‘80, durante la dictadura militar. En su investigación, la autora identifica las formas en que surge la idea de la

---

<sup>6</sup> Vicente Sánchez Biosca, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2006), 182.

<sup>7</sup> Daniel Fauré Polloni, “El Nuevo Cine Chileno y los pobres del campo y la ciudad: ¿Hacia una concepción político-pedagógica del cine? (1957-1973)”, *Palimpsesto* 10 (2016): 42-71, 43.

<sup>8</sup> Ana Lusnich y Eduardo Morettin, “El cine y la memoria: formas de producción y dimensiones históricas”, *Fotocinema* 20 (2020): 3-13.

memoria en el discurso cinematográfico y cómo ésta es proyectada por los y las cineastas, argumentando que la función memorial de este cine “fue intrínseca” en tanto que la noción de registro, así como el formato mismo del video, “lo constituyeron en un soporte-memoria (...) la vocación de este registro era hacer frente a la tergiversación de información desde los medios oficiales y al olvido institucionalizado, mediante la verdad”<sup>9</sup>. En este caso, el deber de memoria del trabajo audiovisual se relaciona con un principio dotado de una doble dimensión, al mismo tiempo social y temporal: se proyecta hacia quienes nos han antecedido, pero también hacia aquellos que vendrán. A su vez, su configuración en soporte-memoria sitúa al cine en un campo donde se discute la visión hegemónica de un suceso o período.

El aporte sustancial del trabajo de Campos Pérez para nuestra investigación reside en que nos permite rastrear las coordenadas de un cine cuya preocupación explícita y central fue el tema de la memoria y su transmisión (una memoria del porvenir), posicionándose como una alternativa a otras lecturas consideradas como únicas y verdaderas. Habiendo sido profundizadas estas perspectivas por varios autores (Nora, 1993; Ferro, 1976; Jelin, 2001; Derrida, 1997; Foster, 2004), resta todavía constatar el impacto que tiene el cine en la construcción de una memoria colectiva.

Otra discusión en la que pretendemos inmiscuirnos se inserta en la reflexión sobre un cine que pretendió entrometerse en la transmisión de la memoria por dos causas indistintamente válidas pero que no han sido explícitamente abordadas por los estudios historiográficos sobre el período: por un lado, las necesidades del momento, que llevaron a que muchos realizadores se abocaran a visibilizar las transgresiones a los Derechos Humanos con el afán de deslegitimar al régimen de Pinochet, y por otro, un acervo inherente a una cultura cinematográfica que permeó profundamente en el medio, incidiendo en la articulación de un cine permanentemente comprometido con las problemáticas sociales.

## *2. Desarticulación y recomposición de la cultura cinematográfica nacional*

---

<sup>9</sup> Marcy Campos Pérez, “Para una historización de la relación entre cine y memoria. Las producciones sobre la dictadura de Pinochet (fines de los 70 e inicios de los 80)”, *Amnis* 18 (2019) <https://doi.org/10.4000/amnis.4553>

Como adelantábamos, el cine -al igual que las demás expresiones artísticas- fue apuntado por la política represiva del régimen militar como un elemento peligroso, por considerarse parte del acervo cultural del socialismo marxista que representaba la otrora alianza forjada en el gobierno de la Unidad Popular.

Desde lo que se denomina la Historia del Cine, son variados los aportes en relación con las recapitulaciones que ciertas autoras han hecho sobre las obras audiovisuales producidas durante el periodo de la dictadura, tanto al interior del país como en el exilio, así como por la reconstrucción de la trayectoria del cine y sus realizadores, la descripción sobre los diversos derroteros que asumieron y las temáticas que abordaron sus filmes en el transcurso del tiempo.

Sobre el proceso de “desmantelamiento” que sufrió la vida cultural en general, y en específico el cine, la historiadora María de la Luz Hurtado (1985) concibe que esta tarea se dividió por fases, produciéndose inmediatamente después del golpe del 11 de septiembre un proceso de “desarticulación” que correspondió a la desaparición casi total del material cinematográfico argumental y documental elaborado por distintos exponentes del Nuevo Cine Chileno y el cine en general desde los años ‘50 en adelante<sup>10</sup>.

Coincidiendo con la definición de esta etapa de “desmantelamiento” definida por Hurtado, la historiadora de cine Jacqueline Mouesca (2005) destaca en este proceso el problema de la censura y la autocensura, que incidió en la desarticulación del cine nacional y que se agudiza con el transcurso de los años, ya que tras el auge de producción y exhibición de audiovisuales alternativos iniciados en 1982, se promulgó una disposición legal que obligaba a todo audiovisual a pasar por el filtro del control estatal y ser autorizado por el Consejo de Censura Cinematográfica, aún cuando no fuera exhibido en el circuito comercial<sup>11</sup>.

Tanto para Hurtado como para Mouesca, esta primera fase marcó una segunda etapa de “recomposición” para el trabajo audiovisual, que se vio trastocado por dos procesos: por un lado, lo ya descrito sobre la imposición por parte del régimen de una exigente “política de desarrollo del universo audiovisual”, a través de la cual logró desarticular a un cine militante,

---

<sup>10</sup> María de la Luz Hurtado, *La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización* (Santiago: Céneca, 1985).

<sup>11</sup> Jacqueline Mouesca, *El Documental Chileno* (Santiago: LOM Ediciones, 2005), 83-84.

censurando y destruyendo el material cinematográfico e incluso forzando al exilio a muchos y muchas cineastas que promovían un cine que no sintonizaba con el mensaje oficial que buscaba instalar la dictadura, y por otro lado, está el auge del sector publicitario, que reemplaza en cierto grado al documental a través del spot, introduciendo “masivamente el video como soporte dominante de la imagen audiovisual, y cobra un desarrollo inusitado - inédito hasta entonces- la actividad privada”<sup>12</sup>, como un fenómeno que respondió a las políticas neoliberales implementadas durante estos años por la dictadura.

Lo que es crucial en las coordenadas que logran reconstruir las autoras con relación a esta nueva etapa, es que los gobernantes no pudieron prevenir que dicha política -en la que se mantenía el control y la censura sobre la producción audiovisual-, según Mouesca, generaría “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”<sup>13</sup>.

Las recapitulaciones de Guerrero y de la Fuente (2015), Liñero (2010) y Jensen (2013) nos entregan una descripción y posterior análisis del vídeo portátil y su ingreso al mercado local a partir de 1975, que fue utilizado para expandir sus investigaciones. En esta transferencia tecnológica también tuvieron un importante rol las agencias publicitarias, que vivieron un importante auge en el periodo, y sirvieron como refugio laboral para muchos artistas de estos ámbitos tras el golpe de 1973<sup>14</sup>. Además, este será el marco en el cual surgirán una serie de productoras de video que aprovecharán las oportunidades técnicas que brindaba la masificación de la televisión y los reproductores de vídeo de uso doméstico<sup>15</sup>.

Así, tanto Guerrero y de la Fuente como Liñero coinciden en que fueron las reformas neoliberales en el mercado local las que posibilitaron el acceso con mayor facilidad a la nueva tecnología. Lo fundamental recae en que los aparatos tecnológicos que producen y/o reproducen imágenes se hicieron accesibles a nuevos usuarios gracias al dinamismo que

---

<sup>12</sup> Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960 – 1985)* (Madrid: Ediciones del Litoral, 1988), 162.

<sup>13</sup> Jacqueline Mouesca, *El Documental Chileno*, 85

<sup>14</sup> Alejandro de la Fuente y Claudio Guerrero, *El Grupo Proceso en los primeros años de la transición 1982-1993* (Santiago: Cineteca Nacional de Chile, 2015), 15.

<sup>15</sup> Alejandro de la Fuente y Claudio Guerrero, *El Grupo Proceso en los primeros años de la transición 1982-1993*, 16.

adquirió ese mercado que daba fácil acceso al crédito y a la transferencia masiva de productos importados de bajo costo<sup>16</sup>.

Por su parte, Jensen (2013) considera que, pese a la modernización, en Chile no existía una infraestructura especializada para poder realizar videoarte. A su vez, el video en sus inicios tuvo que competir con el hegemónico poder de la televisión. Pese a estas dificultades, el artista encontró en el video un nuevo soporte artístico de experimentación, ya que el formato era simple de usar y así todos tenían la posibilidad de ser videistas<sup>17</sup>. Al igual que los autores, Jensen enfatiza en la importancia, en la época de la técnica, de la obra de ser reproducida, por lo que las obras en la reproductibilidad técnica se ven sumergidas en un mundo de mercancías, en la secuencialidad, elemento que sirvió de atractivo para que muchos se sirvieran de esta novedosa tecnología<sup>18</sup>.

Prosiguiendo con esta etapa de “recomposición”, John King (1990) -influenciado por la Nueva Historia Cultural y situado en una perspectiva del cine en América Latina que abarca gran parte del siglo XX- nos presenta otro punto de vista al respecto. Sin restarle una relevancia significativa a la aparición del spot publicitario y el video, el autor considera que fueron más bien tres condiciones las que posibilitaron una suerte de revitalización del cine del interior. En esta línea, King explica que, en los inicios de la década de los ‘80, “El regreso de los cinematografistas, la reducción de la censura y un crecimiento de la militancia han conducido a un renacimiento del cine en el país”<sup>19</sup>. Sin embargo, este “renacimiento” no sería posible sin la democratización de los medios que, según Eugenio Tironi y Guillermo Sunkel (1993), se consolidó por “factores endógenos relacionados con la modernización interna del sistema de medios de comunicación, en el contexto de una economía de mercado abierta y en expansión...”<sup>20</sup>

De esta forma, King, si bien no desconoce un *condicionamiento, de límites* y de márgenes que impone la realidad a los sujetos, sí distingue implícitamente un *agenciamiento* de los

---

<sup>16</sup> de la Fuente y Guerrero, *El Grupo Proceso en los primeros años de la transición 1982-1993*, 19.

<sup>17</sup> Constanza Jensen Heresi, “Aproximaciones hacia el videoarte: Análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989)”, (Tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2013), 25.

<sup>18</sup> Constanza Jensen Heresi, “Aproximaciones hacia el videoarte: Análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989)”, 16-17.

<sup>19</sup> John King, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, (Bogotá: TM Editores, 1994), 262.

<sup>20</sup> Eugenio Tironi, y Guillermo Sunkel, “Modernización de las comunicaciones y democratización de la política. Los medios en la transición a la democracia en Chile”, *Estudios públicos*, Núm. 32 (1993), 217.

cineastas en cuanto a las posibilidades de retomar su labor cinematográfica sin necesariamente modificar su agenda militante,<sup>21</sup> comprometida con los sectores populares, colectividades y víctimas de la represión y la violencia ejercida por la dictadura. Esto se trasluce durante todo el desarrollo del capítulo en que el autor analiza el caso del cine chileno tanto al interior del país como en el exilio, a través del reconocimiento de las bases materiales y “mentales” de una producción cinematográfica anclada no sólo a las carencias del arte audiovisual chileno -exiguo apoyo y financiamiento, inexistencia de una industria sólida, persecución política- sino que, a su vez, influida por una confluencia de ideas generalmente escritas en manifiestos, percepciones, proyectos y teorizaciones en torno al rol que debía (o debe) cumplir la maquinaria fílmica en las distintas coyunturas, sucesos y procesos políticos, culturales, sociales y económicos que afectan a las sociedades latinoamericanas, y especialmente, a los pueblos del continente.

Para Paola Margulis (2014) las facilidades de filmación al interior del país, pese a las condiciones adversas y la amplia circulación que en muchos casos lograron los documentales de denuncia, respondieron a la rápida incorporación de la tecnología del video.<sup>22</sup> Estos y otros materiales capturados en video circularon mundialmente a través de la televisión extranjera, exhibiendo todo aquello que los medios locales no mostraban; mientras en el interior de Chile el formato hogareño VHS facilitaba el intercambio mano en mano de aquellas imágenes censuradas por la televisión oficial.

De esa forma, mediante acciones de ONG's, militantes y diferentes grupos de izquierda, el video ayudó a la constitución de distintas redes de realizadores que salían a la calle a registrar la realidad, cubriendo un rol protagónico en *la batalla audiovisual* de los ochenta. En dicho contexto, la incorporación de nuevos formatos y soportes significó un acto reflejo de suma lucidez, en el que también abrevarían la experimentación (por medio del video arte) y la maquinaria persuasiva proveniente de la publicidad hacia fines de la década del ochenta.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> John King, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, 262.

<sup>22</sup> Paola Margulis, “Tecnologías de lo real: un primer acercamiento a los usos del video en el documental chileno y argentino en la década de los ochenta”, en *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (Santiago: LOM Ediciones, 2014).

<sup>23</sup> Paola Margulis, “Tecnologías de lo real: un primer acercamiento a los usos del video en el documental chileno y argentino en la década de los ochenta”, 211.

En lo que concierne a nuestra investigación, Hurtado, Mouesca, King y Margulis nos permiten encontrar matices sobre las trayectorias oscilantes que siguieron los y las cineastas y realizadores audiovisuales durante la dictadura, así como de sus posibilidades de asumir diversos derroteros en un periodo en que el régimen militar mantuvo -aunque aminorando los grados, o aumentándolos luego de un periodo de relajo- la censura y la destrucción de los materiales cinematográficos. En este sentido, si retomamos, por un lado, la visión de Hurtado compartida por Mouesca sobre los condicionamientos que imponía la realidad nacional al cine, y le añadimos las observaciones más matizadas que nos ofrece King y Margulis, podremos entender cómo surge un cine clandestino, de modalidades variadas en los usos del U-Matic y la grabación de películas en 8, 16 y 35mm, articulado en torno a redes tanto internas como otras extendidas a las relaciones con la diáspora chilena del exilio, y que abrazará múltiples propuestas discursivas en la elaboración documental (testimonio, cine encuesta, la entrevista, montaje de materiales de archivo, etc.)

A nuestro juicio, en general estas investigaciones que se reconocen bajo los lineamientos de la historia del cine profundizaron en cuestiones de índole estructural, en relación a la implementación de las políticas neoliberales en Chile, el auge de la industria publicitaria durante los '80, los efectos de la crisis de 1982-1983 que dio inicio a una etapa de flexibilización de las políticas económicas, y la legitimación del régimen a través de la Constitución de 1980, que prolongó la dictadura y con ello, su estructura represiva, de censura. Estos condicionamientos nos permiten reconocer parcialmente el *por qué* y el *cómo* de los derroteros que asumieron los y las cineastas en el país durante la dictadura militar. Sin embargo, los autores no profundizan en las prácticas y discursos de los cineastas, discursos que son tanto "externos", esto es, la formulación por parte de un colectivo o grupo de una idea o proyecto y su registro encontrado en entrevistas realizadas por revistas, como en cuanto a la representación, es decir, el contenido/registro del filme y su encuadre bajo múltiples recursos y estrategias narrativas- Creemos que el análisis de los discursos y prácticas de los colectivos audiovisuales permiten vislumbrar diversas formas de adaptación y resistencia al contexto en el que se encontraban.

### *3. Sobre el Terrorismo de Estado en Chile entre 1973-1989*

La dictadura militar que atentó contra la población chilena provocó un sufrimiento cuyo efecto resuena actualmente en la falta de derechos humanos en Chile. Ciñéndonos a los datos que nos entregan las comisiones de reconciliación, se estima que 34.000 personas son sobrevivientes de la prisión y/o tortura, 3.200 personas (7% mujeres y 93% hombres) fueron víctimas de violencia del estado y/o desaparecido. Además se estima que 200.000 chilenos sufrieron el exilio.<sup>24</sup> Estas cifras sistematizadas en dichos informes, se refieren a personas, familias e historias distintas; las palabras “desaparecer,” “tortura” y “exilio” siguen caracterizando la memoria de los diecisiete años de dictadura y el sufrimiento de los que fueron afectados.

Estos alcances nos llevan a considerar otras “víctimas” de la violencia, no siempre registradas por las comisiones e informes abocados a la tarea de sistematizar dicha información. En este sentido, consideramos que la violencia política efectuada por la dictadura se debe trabajar en un ámbito de los múltiples significados que tuvo, tanto por la prolongación de la dictadura como porque el término *político* restringe la mirada sobre otros sujetos que se vieron afectados por la coerción, la coacción y el abandono del Estado. En esta línea, el trauma de los y las familiares de desaparecidos, torturados y ejecutados, como efecto de la represión y violencia, aparece como el rastro de esa violencia que define el contexto que atraviesa a la sociedad chilena en estos años.

Retomando lo anterior, según Gabriel Salazar (1999) los proyectos de vida y los proyectos históricos en cualquier nivel que se den, desde lo subjetivo personal hasta lo colectivo nacional son proyectos que surgen conforme esté configurada la memoria social, memoria que para el caso chileno ha sido modelada históricamente, junto a otros factores, por la violencia<sup>25</sup>, que para el periodo de la dictadura, como es de esperarse, llega a su paroxismo incluso en el mismo campo de la memoria, al tratar de borrar, destruir y/o modificar la memoria construida en periodos anteriores. (una forma de orientar esta política aniquiladora fue la “purga” cinematográfica efectuada por los militares). Sobre esto último y tomando como referencia a Karen Donoso (2019), la dictadura militar transformó las formas de concebir la cultura y de producir el arte en Chile, reconfigurando las relaciones sociales y

---

<sup>24</sup> Comisión Nacional de Verdad y Reparación, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, reed. 1996 (Santiago: Andros Impresiones, 1996).

<sup>25</sup> Gabriel Salazar, “Raíces históricas de la violencia en Chile”, *Revista de Psicología*, vol. 8, núm. 2 (1999): 20.

políticas, deteniendo los procesos de democratización y participación social que se estaban profundizando desde fines de la década de 1950.<sup>26</sup>

Sin ir más lejos, en las últimas décadas, desde el campo de la historia reciente en el cono sur se han desarrollado una serie de investigaciones que han abordado la temática de los dispositivos represivos, el ejercicio de la violencia estatal, paraestatal y las violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo por agentes de Estado y civiles amparados por éste. Específicamente los aportes de la “Red de Estudios sobre Represión y Violencia Política” (RER) al interior de esta corriente historiográfica han contribuido a la investigación bajo la perspectiva de las instituciones, dispositivos y actores involucrados, resaltando en estos estudios las prácticas y la racionalidad de éstas.

Quien ha profundizado en el estudio del sistema político y la violencia política en Chile es Igor Goicovic (2010), para quien los procesos políticos más importantes que han jalonado el devenir del Chile republicano se encuentran sistemáticamente ligados al ejercicio de la violencia política.<sup>27</sup> A partir de esto, el autor advierte que Golpe militar en Chile fue una intervención institucional (del conjunto de las Fuerzas Armadas y del orden) dirigida a reconstruir la sociedad chilena sobre nuevas bases económicas, sociales y políticas: lo que se llamó la “refundación”. Según Goicovic, para lograr dicho objetivo, la represión se planteó desde el principio como el principal mecanismo de control social, “una condición imprescindible para garantizar el éxito del proceso refundacional y un elemento clave para destruir definitivamente la estrecha relación entre izquierda política y movimiento popular.”<sup>28</sup>

Se trató de la configuración de un modelo refundacional que alcanzó su consagración institucional con la Constitución Política de 1980, que estableció un sistema político fundado en instituciones autoritarias, con un poder presidencial fuerte, un Parlamento debilitado, con gobiernos locales designados y con unas Fuerzas Armadas autónomas respecto del poder político y que cumplían el rol de garantes del orden institucional. Según Goicovic, el objetivo detrás de esto era el de generar una sociedad de sujetos obedientes frente al gobierno y leales a la patria, para lo que se les concedió a las autoridades correspondientes los instrumentos legislativos y operativos que permitieran identificar a los “enemigos de la

---

<sup>26</sup> Karen Donoso, *Cultura y Dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019), 16.

<sup>27</sup> Igor Goicovic, “Transición y violencia política en Chile (1988-1994)”, *Revista Ayer*, Núm. 3 (2010): 61.

<sup>28</sup> Igor Goicovic, “Transición y violencia política en Chile (1988-1994)”, 62.

nación” para suprimirlos y así extirpar el “cáncer marxista” de la sociedad chilena. Aquí, Goicovic señala los instrumentos más recurrentes utilizados para la aplicación de esta política: la Ley Antiterrorista (1982), el endurecimiento de la Ley de Seguridad Interior del Estado (1933) y de la Ley de Control de Armas y Explosivos (1972), la ampliación de las atribuciones de los tribunales militares y la militarización de los organismos policiales de seguridad: Central Nacional de Informaciones (CNI), Carabineros y Policía de Investigaciones<sup>29</sup>.

Bajo este prisma, los estudios de caso y las nuevas aproximaciones metodológicas con relación al tratamiento de archivos e información generada por los tribunales de justicia y las comisiones de verdad y reconciliación han avanzado en un análisis crítico de la represión, lo que ha permitido evidenciar líneas de continuidad en el uso de dispositivos y mecanismos represivos por los diversos regímenes políticos, dando cuenta del rol coadyuvante del sistema político y del poder judicial en el desarrollo de la violencia estatal y de las violaciones a los derechos humanos. Esto ha evidenciado la convergencia en el discurso de seguridad nacional, de elementos propios de los discursos conservadores y militares, configurados en torno a la noción de enemigo interno y la construcción del imaginario anticomunista, motivo por el que estos estudios han permitido remarcar los componentes civiles y políticos fraguados a lo largo del siglo XX en este discurso militar. Finalmente, esto ha posibilitado cuestionar el carácter excepcional de las violaciones a los derechos humanos cometidos por las dictaduras militares, evidenciando el carácter instrumental de la represión en diversos contextos políticos y sociales.

Para Alejandra Lúnecken (2000) la violencia política en Chile entre 1983 y 1986 se inscribe dentro de un proceso de conflicto político y social en el cual las jornadas de protesta opositoras a1 régimen militar fueron la manifestación de una de las más profundas crisis de legitimidad por las que atravesó el régimen, desde su instalación en el poder mediante el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.<sup>30</sup> Según la autora, durante esos años la violencia política jugó un rol determinante como modeladora del escenario político nacional, influyendo en el proceso de cambio político que llevaría a la transición a la democracia.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Alejandra Lúnecken, *Violencia Política (Violencia política en Chile, 1983-1986)* (Santiago: Fundación documentación y archivo de la Vicaría de la Solidaridad, 2000).

<sup>31</sup> Alejandra Lúnecken, *Violencia Política (Violencia política en Chile, 1983-1986)*, 9.

Creemos que este modelamiento que vino a mostrar las fisuras del régimen a la mirada pública tanto nacional como internacional, además de configurarse por la nula reacción programática ante la crisis cambiaria por parte del gobierno y los efectos que ésta tuvo para diversos sectores de la sociedad (marginales, juventudes y estudiantes, el mundo del trabajo) que provocaron una respuesta por parte de un importante segmento de la sociedad movilizado contra el régimen, también se vio estimulado por el negacionismo del régimen sobre los crímenes de lesa humanidad perpetuados por el mismo, por la amplia simpatía por el régimen que se expresaba en un segmento importante de la ciudadanía (y que quedó reflejado en los plebiscitos de 1980 y 1988) la ausencia de proyecciones por parte de la institucionalidad en lo tocante a la búsqueda de “reparación, verdad y justicia” y las pretensiones de los poderes fácticos de instalar a través de diversos mecanismos una memoria y una historia oficial, en un intento de lo que Salazar (2002) llamó una “auto-justificación pública”<sup>32</sup> preconizada por un régimen y una constelación política (cívica-militar o tecnocrática) cada vez más presionada por las convulsiones económicas y sociales que se vivían en el país por los años ‘80.

Prosiguiendo con los postulados de Lúnecken, la autora reconstruye el contexto en el cual la violencia política se manifestó, a partir del estudio de las voces de los distintos actores que participaron en él. También, se presta especial atención en el debate que se generó entre las distintas opiniones y posiciones en torno al tema de la violencia política y a las violaciones a los derechos humanos, y en el cómo este influyó y definió el desarrollo político nacional. Entre algunos de los actores políticos considerados en la investigación están el gobierno militar, los partidos de derecha que lo respaldaron, la Iglesia Católica y los distintos sectores que conformaban la oposición al régimen militar, como sindicatos, gremios y partidos políticos.<sup>33</sup>

En esta misma línea, quien aborda la instalación del Terrorismo de Estado desde la perspectiva de la violencia en sus múltiples dimensiones es Freddy Timmermann (2015), a través de una contextualización histórica (1970-1973) de los hechos que produjeron un clima de conflicto y violencia (tanto explícita como simbólica), lo cual derivó en el Golpe

---

<sup>32</sup> Gabriel Salazar, “Función perversa de la ‘memoria oficial’, función histórica de la ‘memoria social’: ¿Cómo orientar los procesos auto-educativos?”, *De la justicia estatal al tribunal de la Historia (Dictadura en Chile 1990-2001)*, CEME, Encuentro XXI 2:6 (2002).

<sup>33</sup> Alejandra Lúnecken, *Violencia Política (Violencia política en Chile, 1983-1986)*, 10.

Cívico Militar y desató un tipo de violencia llevada hasta el paroxismo.<sup>34</sup> Timmermann señala que la violencia se habría extendido tanto en el agro como en la ciudad, donde la inseguridad (vivida de forma diferenciada por los distintos grupos socioeconómicos) comenzó a apoderarse de la mayoría de la población. El autor propone la existencia de un desfase entre la teoría y la realidad, en relación con el contexto nacional de los años mencionados, como una explicación plausible al exceso de violencia ejercida por los militares, donde ésta habría sido una forma de dar salida a ciertos *miedos* presentes en dicho grupo (como también en las élites civiles) y que eran derivados de la imagen moldeada sobre la violencia de izquierda, el comunismo y la intervención extranjera. En este ámbito, además de las acciones institucionalizadas de la represión, la radio, los rumores y la prensa, en general, especialmente luego del Golpe Cívico Militar, jugaron un papel importante en la generación de una atmósfera de guerra, donde el discurso polarizó y fomentó la idea de dos bandos antagónicos (marxismo vs. FF.AA.), y donde “todos pasan a ser potenciales enemigos.”<sup>35</sup>

Habiendo dilucidado los principales enfoques desde los cuales los estudios historiográficos y otras disciplinas se han aproximado a la violencia durante el periodo de la dictadura, notamos que una arista poco explorada es son los alcances de controles comunicacionales y culturales que constituyeron en una política del régimen militar. La complejidad de esta proyección del régimen nos lleva a que pretendamos inmiscuirnos en las definiciones teóricas y conceptuales que desde la disciplina historiográfica se han elaborado sobre la cultura y la política en contextos represivos. Lo que conviene esclarecer aquí, es que uno de los componentes del régimen que mayor incidencia tuvo sobre una política de “desmantelamiento” fue la política comunicacional oficial diseñada por el régimen.

Sobre esta política, sus proyecciones fueron delineadas desde los inicios del régimen de Pinochet, tras una intervención inmediata en el sistema de medios existente hasta 1973. Sobre este tema, Eugenio Tironi y Guillermo Sunkel (1993), estudiosos en profundidad de la presencia de la dictadura en la estructura de medios, nos dan luces sobre el proceso de intromisión militar en la “prensa política” y en el conjunto de la televisión, lo que consolidó

---

<sup>34</sup> Freddy Timmermann, “Miedo, emoción e historiografía”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 19:1 (2015), 59.

<sup>35</sup> Freddy Timmermann, “Miedo, emoción e historiografía”, 122.

un aparato -en un principio- rígido de mecanismos control político que se hicieron extensivos hacia el campo de las artes.

Los autores prosiguen su argumentación, planteando que la relación del gobierno militar con los medios de comunicación se adaptó a una lógica de control político que se orientó en una primera fase de instalación del régimen a la eliminación de la "prensa política", a la intervención de los canales de televisión, a la detención de periodistas y a la aplicación de la censura.<sup>36</sup> En una segunda fase, de institucionalización en los años ochenta, el régimen autoritario mantendrá esa lógica de control sobre los medios de comunicación, aunque no será la única y principal dinámica que rige la evolución del sistema comunicativo. En relación con esto, según los autores lo fundamental residió en que durante el régimen autoritario, especialmente desde que se consolida el proceso de liberalización económica, el sector privado logra afianzar su predominio sobre el conjunto del sistema comunicativo.<sup>37</sup> A esta lógica se agregan las funciones públicas de la Dirección Nacional de Comunicación (DINACOS), creada en 1976 como parte del Ministerio Secretaría General de Gobierno, que consistían en apoyar la cobertura noticiosa de los diferentes hechos o situaciones de los organismos de Gobierno. Sus alcances son estudiados por Karen Donoso Fritz (2019) desde una perspectiva que sitúa la operación de dicho organismo en el centro de la política comunicacional de la dictadura.

De forma similar pero más focalizada, Donoso e Iturriaga (2021) abordan la propuesta cinematográfica de la dictadura como el eje de intervención en el cine, que se formuló específicamente a través del Consejo de Censura Cinematográfica y mediante la administración de Chile Films, dando cuenta del carácter focalizado del régimen en el campo audiovisual y cinematográfico y el impacto de la censura en el mundo de las artes.<sup>38</sup> Surge, por tanto, la necesidad de profundizar en los alcances que tuvieron los espacios institucionalizados de control en el ámbito de la censura cinematográfica.

---

<sup>36</sup> Tironi, y Sunkel, "Modernización de las comunicaciones y democratización de la política. Los medios en la transición a la democracia en Chile", *Estudios públicos*, Núm 32 (1993).

<sup>37</sup> Tironi, y Sunkel, "Modernización de las comunicaciones y democratización de la política. Los medios en la transición a la democracia en Chile", 222.

<sup>38</sup> Jorge Iturriaga y Karen Donoso, "La censura cinematográfica en el primer año de la dictadura. Chile, 1974. Restauración, refundación y legitimación" / "Cinematographic censorship in the first year of the dictatorship. Chile, 1974. Restoration, refundation and legitimation.", *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales UNIVERSUM* (2020): 581-600.

## II. Marco teórico

En cuanto a la elaboración de un marco teórico-conceptual que nos permita sustentar nuestro análisis histórico del cine clandestino nacional y su rol en la construcción de una memoria de la violencia perpetrada por la dictadura militar de Pinochet, consideramos una serie de teorizaciones y conceptualizaciones provenientes de diversos campos tales como la *historia reciente*, la *historia del cine*, la *nueva historia cultural* así como de otras aportaciones desde la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu y su conceptualización de la violencia simbólica, la psicología desarrollada por Maurice Halbwachs para los estudios de la memoria y la filosofía de Gilles Deleuze sobre el estudio de los signos de tiempo en el cine.

### *Memoria colectiva*

Para comenzar, la *memoria* ha sido definida por las ciencias sociales como objeto de análisis, fuente del saber histórico y más recientemente como campo interdisciplinario. En definitiva, el abordaje del fenómeno de la memoria histórica ha adquirido una notoria centralidad desde una perspectiva teórico-metodológica y conceptual desarrollada desde múltiples lineamientos historiográficos que se vuelcan al pasado reciente.

Quien esbozó por vez primera una definición de “memoria colectiva” fue el teórico francés Maurice Halbwachs (2013), según quien la memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad, por lo que cualquier recuerdo, por muy personal que sea, “existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje incluso con razonamientos e ideas, es decir con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte”<sup>39</sup> Según el autor, los primeros recuerdos encontrados en el camino son los recuerdos compartidos, los recuerdos comunes, por lo que le resulta inconcebible la existencia de una memoria pura individual. Lo que existe entonces es una memoria colectiva resultante de una articulación social y que, como pretendemos demostrar en nuestra investigación, es construcción de los sujetos sociales en relación con el cine como dispositivo de memoria, en tanto que las retenciones

---

<sup>39</sup> Maurice Halbwachs, *La Memoria Colectiva* (Buenos Aires: Editorial Miño Y Dávila, 2011), 38.

de las y los familiares de las víctimas de la represión, son transformados por la maquinaria filmica en objetos temporales con los que se construyeron sentidos de la realidad de una sociedad atravesada por la violencia.

Sobre esta construcción de la memoria, según Halbwachs (2013), los ámbitos colectivos más relevantes implicados en esta son la familia, la clase social a la que se pertenece y la religión que uno predica<sup>40</sup>, por lo que los individuos articulan su memoria en función de su pertenencia a estos ámbitos de los cuales se vislumbran otros espacios de sociabilidad localizados como los barrios, territorios locales, clubes, etc. Estas definiciones permiten entender la idea que defiende este sociólogo, sobre que el acto de recordar no tiene que ver únicamente con acordarse, sino que, “uno debe colocarse en el punto de vista de uno o varios grupos y situarse en una o varias corrientes de pensamientos.”<sup>41</sup> Bajo este supuesto, Halbwachs (2013) concibe a la memoria colectiva como una suerte de pensamiento continuo, carente de artificialidad, ya que no retiene del pasado sino lo que todavía está vivo o es capaz de permanecer vivo en la conciencia del grupo que la mantiene, por lo que la articulación de una memoria colectiva, esto es, la evocación del pasado traumático por parte de las y los familiares es disparada desde un presente con el propósito de proyectarla en el campo de lo que Pilar Calveiro (2006) y Lucila Svampa (2016) llaman *memorias en disputa*.<sup>42</sup>

Aproximándose desde una perspectiva similar a la de Halbwachs, pero enfocándose en el caso de la dictadura en Chile (1973-1990), Steve J. Stern (2013) nos entrega luces del proceso organizativo mediante el cual la memoria es articulada por un colectivo. En este sentido, la memoria, además de entenderse como el recuerdo de los acontecimientos y las emociones de una experiencia, es el significado que los sujetos asocian a esa experiencia. Esta característica de la rememoración esclarece la distinción entre el contenido de la memoria y el marco orga-nizativo que les concede significado. Sobre este proceso, el autor define la *memoria emblemática* como “una memoria que pretende captar una verdad esencial sobre la experiencia colectiva de la sociedad”<sup>43</sup>, que se refiere menos a un

---

<sup>40</sup> Maurice Halbwachs, *La Memoria Colectiva*, 163.

<sup>41</sup> Maurice Halbwachs, *La Memoria Colectiva*, 167.

<sup>42</sup> Pilar Calveiro, “Los usos políticos de la memoria”, en *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, comp. Gerardo Gaetano, (Bueno Aires: Editorial CLACSO. 2006) Y Lucila Svampa, *La historia en disputa. Memoria, olvido y usos del pasado* (Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2016).

<sup>43</sup> Steve J. Stern, *Luchando por mentes y corazones. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet* (Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2013), 146.

recuerdo particular con un contenido específico y a una “cosa” concreta o sustantiva que a un marco o contexto que organiza el significado, la selectividad y la contramemoria.

Ciñéndonos a las conceptualizaciones de Stern (2013), existen distintos tipos de *memorias emblemáticas*, de las cuales una de ellas guarda estrecha relación con la violencia de Estado experimentada por las familias de las víctimas: *la memoria como una ruptura irresuelta* que evoca el trauma de la pena, el miedo, la incertidumbre y la rabia que destruyeron la continuidad de la vida y sus relaciones, define lo más profundo del ser y de las memorias de la persona. La dictadura no sólo destruyó las vidas. Al negar por años la verdad de la tortura, las desapariciones y las ejecuciones; al retener aspectos claves de esta verdad- especialmente el destino específico y detallado de las víctimas- cuando la total negación ya no fue una opción, y al ingeniar una amnistía que impedía la búsqueda de la verdad completa y ligada a la justicia, el general Pinochet y los otros gobernantes militares bloquearon la posibilidad de la paz interior o la trascendencia para las familias de las víctimas, e impusieron, como consecuencia, una continua bancarrota moral de la nación.”<sup>44</sup>

Paul Ricoeur (2000), por su parte, distingue entre tres formas de olvido que actúan no como el polo opuesto de la memoria, sino entre dos planos diferentes de memoria, a saber, la memoria profunda, como inscripción o conservación, y la memoria manifiesta, relacionada con la evocación y la rememoración. En el pasaje de uno a otro plano, el olvido puede ser pasivo, evasivo o activo. Mientras que el primer tipo de olvido coincide con el trauma, es involuntario e inconsciente, el segundo tipo se vincula con la represión, es decir, es una estrategia de negligencia u omisión.<sup>45</sup>

Como es posible observar, las teorizaciones de estos tres autores nos inducen a pensar en la *construcción* de una memoria. Análogamente, Pilar Calveiro (2006) elabora un marco conceptual sobre la memoria, enfatizando en los niveles de *activación* de ésta. Según la autora, las sociedades guardan *memoria* de lo que ha acontecido, de distintas formas, pudiendo haber memorias acalladas que permanecen e irrumpen de maneras imprevisibles, así como también existen actos abiertos de memoria como ejercicio intencional, buscado, que se orienta por el deseo básico de comprensión, o bien por un ansia de justicia; se trata, en estos casos de *“una decisión consciente de no olvidar, como demanda ética y como*

---

<sup>44</sup> Steve J. Stern, *Luchando por mentes y corazones. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet*, 148.

<sup>45</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000), 54-61.

*resistencia a los relatos cómodos. En este sentido, la memoria es sobre todo acto, ejercicio, práctica colectiva.*<sup>46</sup>

Sobre lo anterior, Calveiro (2006) concibe que existen diversas formas de entender la memoria y de practicarla, que están a su vez vinculadas con los usos políticos que se le dan a la misma porque, según esto, “no existen las memorias neutrales sino formas diferentes de articular lo vivido con el presente (...) Y es en esta articulación precisa, y no en una u otra lectura del pasado, que reside la carga política que se le asigna a la memoria. [por lo tanto, la memoria] “parte de la experiencia, de lo vivido, de la marca inscripta de manera directa sobre el cuerpo individual o colectivo.”<sup>47</sup> Sin embargo, en lugar de quedar fijada en la marca, la cualidad de la memoria reside en que es capaz de trascenderla, de asignarle uno o varios sentidos para hacer así de una experiencia única e intransferible algo transmisible, comunicable, que se puede compartir y *pasar*. Este proceso de transmisión y comunicación de la memoria encuentra en el cine un vector que se proyecta a configurar la realidad.

### *Violencia estatal*

En su informe mundial sobre violencia y salud redactado en Washington en el año 2002, La Organización Mundial de la Salud (OMS) definió la violencia como “el uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho o como amenaza, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones.”<sup>48</sup>

En relación con la naturaleza de la violencia, Hannah Arendt escribió por primera vez en 1970 que ésta no depende del número o de las opiniones sino de los instrumentos, “y los instrumentos de la violencia, al igual que todas las herramientas, aumentan y multiplican la potencia humana.”<sup>49</sup>

En general, tanto desde la historiografía como desde las ciencias sociales, se tiende a conceptualizar la violencia en su relación con la política, como el semblante más oscuro de

---

<sup>46</sup> Pilar Calveiro, “Los usos políticos de la memoria”, en *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, comp. Gerardo Caetano, (Buenos Aires: Editorial CLACSO, 2006), 377.

<sup>47</sup> Pilar Calveiro, “Los usos políticos de la memoria”, 380.

<sup>48</sup> OMS (2002). Informe mundial sobre la violencia y la salud. Washington, DC: OPS, <https://www.uv.mx/psicologia/files/2014/11/Violencia-y-Salud-Mental-OMS.pdf>

<sup>49</sup> Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (Madrid: Alianza Editorial, 2006), 73.

ésta. Para algunos actores, incluyendo rebeldes armados, grupos terroristas o golpistas, la violencia es la principal herramienta para acaparar poder. Otros actores, como los regímenes autoritarios, la utilizan para evitar perderlo. En su forma más extrema, el genocidio, la violencia política entrelaza el control del poder con la erradicación de todo un colectivo. Ante estas reflexiones, resulta pertinente tomarse de la conceptualización que Foucault establece sobre la violencia, su relación con la política, el poder y el saber.

Justamente, los aportes del filósofo francés residen en su análisis del poder para definir la violencia. Primeramente, Foucault se desprende de aquellas concepciones desde las cuales el poder se entiende como algo que se adquiere, se posee y se extravía, y rescata su función estratégica, como un ejercicio que comprende múltiples relaciones de fuerzas, que además de operar de modos represivos y destructivos, aportan en la configuración de subjetividades particulares<sup>50</sup>. De este cariz de la violencia como generadora de subjetividad, se esclarece una concepción relacional del poder asociada con el saber, en la que se reconoce la inminencia de la violencia en el ejercicio del poder.

Desde la historiografía nacional, historiadores como Pía Montalva (2012), Viviana Bravo Vargas (2010) y Gabriel Salazar (2006) distinguen entre la violencia política de los grupos insurgentes que hicieron frente a la dictadura pinochetista y la violencia política institucional o estatal, aquella que se aplicó de manera sistémica durante 17 años de dictadura cívico-militar. Sin embargo, y más allá de algunos trabajos puntuales y de las conceptualizaciones sobre qué se entiende por violencia política, la disciplina histórica sigue estando en deuda en lo que respecta a la prolongación de la violencia política y estatal en periodos en que diversos factores, circunstancias o acciones desplegadas por los actores lo permitan. Los alcances de una dimensión extendida de la violencia se pueden vislumbrar en el caso de las víctimas y sus familiares, la ausencia de verdad y justicia, que no hace sino perpetuar el desgarró ético llevado a cabo por la violencia dictatorial de forma calculada e intencionada.

Las conceptualizaciones que hemos considerado anteriormente, con sus respectivos matices, nos conducen a reflexionar sobre otras aproximaciones teóricas y conceptuales de la violencia, a saber, la violencia simbólica, que para Bourdieu es un tipo más de

---

<sup>50</sup> Michel Foucault, "El Sujeto y El Poder." *Revista Mexicana de Sociología* 50, no. 3 (1988): 3–20 <https://doi.org/10.2307/3540551>

violencia que coexiste con otras especies como la violencia física o económica<sup>51</sup>. Sin embargo, su poder de imposición es mucho más feroz y agresivo que las coacciones directas, precisamente por la sutileza de su incorporación institucionalizada.

En efecto, su imposición se disgrega dentro de todos los campos sociales, permitiendo reconocer cómo se ejerce y, especialmente, cómo se reproduce el poder simbólico originado dentro de ellos. Las prácticas de la violencia simbólica son parte de estrategias construidas socialmente en el contexto de esquemas asimétricos de poder, caracterizados por la reproducción de los roles sociales, estatus, género, posición social, categorías cognitivas, representación evidente de poder y/o estructuras mentales, puestas en juego cada una o bien todas simultáneamente en su conjunto, como parte de una reproducción encubierta y sistemática. La violencia simbólica se caracteriza por ser una violencia invisible, soterrada, subyacente, implícita o subterránea, la cual esconde la matriz basal de las relaciones de fuerza que están bajo la relación en la cual se configura.

La teoría de la violencia simbólica es considerada por Bourdieu como una derivación de las teorías de la producción de la creencia, entendiendo a ésta como una adhesión inmediata a las amenazas del mundo nacida de la sintonía entre las estructuras cognoscitivas y las estructuras de la dominación<sup>52</sup>. Esta coexistencia entre las estructuras objetivas y las percepciones de los agentes manifestada en forma de disposiciones y consolidada en la creencia, permite que quienes se someten a un acto de imposición perciban que deben obedecer sin plantearse los fundamentos de la obediencia. Como consecuencia, la violencia simbólica “transmuta” las relaciones de dominación en relaciones afectivas, y con ello, decanta en un mayor acrecentamiento del capital o “reconocimiento simbólico” para ciertos grupos o agentes sociales<sup>53</sup>. Prosiguiendo con el enfoque teórico de Bourdieu, Guemureman, Otamendi, Zajac, Sander y Bianchi (2017) explican que este tipo de violencia se expresaría “en los significados socialmente construidos a través de procesos de producción de sentidos o etiquetas estigmatizantes que producen exclusiones, discriminación y activan procesos desubjetivantes.”<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2000), 122.

<sup>52</sup> Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, 122-123.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Silvia Guemureman, Alejandra Otamendi, Joaquín Zajac, Joanna Sander, Eugenia Bianchi. “Violencias y Violencias estatales: hacia un ejercicio de conceptualización”, *Revista Ensamblés* 4, no. 7 (2017): 21-22.

Las teorizaciones y conceptualizaciones sobre la violencia simbólica que hasta aquí hemos descrito dan cuenta de la faz productora de subjetividad de la violencia, como un cariz de la violencia perpetrada por el Estado chileno durante la dictadura contra las víctimas de la represión y sus familiares. La *negación* misma de los crímenes de lesa humanidad contra ellos, junto a las nulas políticas reparatorias hacia las víctimas y sus familiares, la obturación de canales institucionales que garanticen la justicia frente a estos hechos y la articulación comunicacional y mediática establecida por la dictadura para el “control social” conducen a la elaboración y permeabilidad de una serie de significados socialmente construidos y canalizados que marginan historias, actores y verdades, en el aseguramiento de los proyectos de diversa índole preconizados por el régimen.

Además de su expresión simbólica, la violencia puede expresarse en su forma material. A decir de los autores, su manera directa generalmente se expresa en el uso de la fuerza, mientras que su forma indirecta puede expresarse a través de la denegación de un derecho, la privación y la exclusión.<sup>55</sup> En este caso, a decir de Pablo Seguel, es en la forma material y directa de la violencia en que se reconocen fuertes líneas de continuidad en el uso de dispositivos y mecanismos represivos por los diversos regímenes políticos, dando cuenta del rol coadyuvante del sistema político y del poder judicial en el desarrollo de la violencia (para)estatal y de las violaciones a los derechos humanos. Esto ha evidenciado la convergencia en el discurso de seguridad nacional, de elementos propios de los discursos conservadores y militares, configurados en torno a la noción de enemigo interno y la construcción del imaginario anticomunista, motivo por el que estos estudios han permitido remarcar los componentes civiles y políticos fraguados a lo largo del siglo XX en este discurso militar. Finalmente, esto ha posibilitado cuestionar el carácter excepcional de las violaciones a los derechos humanos cometidos por las dictaduras militares, evidenciando el carácter instrumental de la represión en diversos contextos políticos y sociales.<sup>56</sup>

Lo anteriormente expuesto nos dirige a un concepto central que absorbe, a mi entender, las definiciones descritas hasta aquí: me refiero a la “violencia estatal”, concepto que no sólo remite a lo que los autores conciben como la especificidad de un tipo de violencia que involucra a las agencias del Estado, sino que a la *forma* y *potencia* con que la violencia es

---

<sup>55</sup> Silvia Guemureman, et. al., “Violencias y Violencias estatales: hacia un ejercicio de conceptualización.”, 22.

<sup>56</sup> Pablo Seguel Gutiérrez, “La organización de la represión y la inteligencia en la dictadura militar chilena. Del copamiento militar del territorio al surgimiento de la Dirección de Inteligencia Nacional: Región Metropolitana, 1973-1977”, *Revista Izquierdas* 49 (2020): 767-796.

desplegada. Aquello se vincula directamente a la definición del Estado esbozada por Max Weber, quien lo define como una “*relación de dominio*”, una “asociación de dominación que reclama para sí y con éxito el monopolio del ejercicio de la coacción física legítima, y por lo tanto, detenta el papel de administrador de violencia.”<sup>57</sup>

En síntesis, el concepto de violencia estatal del cual nos serviremos, alude al uso intencional de la fuerza o el poder físico, ya sea consumado o como amenaza, ejercido estratégicamente por el Estado durante la dictadura, a través de su oscilante pero agresiva política o estructura represiva, ésta es, sus aparatos represivos y de seguridad, su estructura de Inteligencia y de orden- conformada por cuerpos policiales, fuerzas armadas, la DINA primero, y luego, la CNI, y que fue desplegada contra la población, es decir, hacia quienes fueron víctimas de dicha violencia, causante de lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones.

A su vez, la función estratégica de la violencia estatal da cuenta del carácter “totalizador” de la misma, definida políticamente, sustentada en una ideología y afirmada en diversos medios a través de los cuales se despliegan diversos tipos de violencia. Su carácter “totalizador” recae en que el velo ideológico de un tipo de régimen autoritario cubre la “totalidad” de las instituciones y agencias de control social, viejas o nuevas, reformuladas o no, de carácter público y privado, disponiendo de una estructura desde la cual se reproduce y se ejerce dicha violencia. Por lo tanto, la violencia estatal no remite sólo al Estado en cuanto a una noción de *governabilidad*, sino que a una relación en la que se entrelazan múltiples actores.

Por último, y como hemos señalado a lo largo de esta introducción, estos daños, alteraciones y trastornos fueron sufridos y resistidos por los familiares de las víctimas de la represión y por el cine clandestino, como actores que se abanderaron con el movimiento de los derechos humanos y con la denuncia de la violencia perpetrada por la dictadura. Justamente, tanto los familiares organizados por la búsqueda de *verdad y justicia* como el cine clandestino apuntan a visibilizar los crímenes de lesa humanidad y a condenar los actos criminales, dando cuenta de la “violencia estatal” ejercida por la dictadura.

---

<sup>57</sup> Max Weber, *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, (Madrid: FCE, 2002), 43-44.

## *Discurso cinematográfico*

El último concepto central planteado para nuestra investigación es el *discurso*, como componente que muchos teóricos del lenguaje han asociado a los “lenguajes” y/o imágenes cinematográficas. (Deleuze, 1984; Martin, 2002; Rosenstone, 1988; Zavala, 2003; Ferro, 1995) Partiendo de una de las elaboraciones más acabadas sobre este concepto, como lo es la acuñada por Michel Foucault quien define el discurso como “un conjunto de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación”<sup>58</sup>, que conlleva a pensar en un sistema de formación como un complejo de relaciones que funcionan como reglas.

Para Foucault los objetos del discurso, es decir, toda materia de conocimiento de parte del sujeto que surge del conjunto de las prácticas discursivas y no discursivas que la hacen entrar en el juego de lo verdadero y de lo falso y la constituyen como objeto de pensamiento, existen en el marco de un régimen de “lo verdadero y lo falso”<sup>59</sup>. Como sugiere el filósofo, en toda realidad existen unos objetos y otros no. Por un lado, están aquellos objetos de los que “se habla a todas voces”, considerados legítimos y que por lo tanto, están en constante circulación. Por otro lado, existen aquellos objetos “condenados” sobre los cuales no se puede decir nada, condición que no implica su inexistencia. Ambos tipos de objetos forman parte del discurso en el marco de las prácticas discursivas que existen en torno a estas instancias de saber, de poder y de subjetividad. Lo interesante de esta conceptualización recae en que el sujeto no es ajeno a la constitución del discurso, ya que para que el discurso obtenga algún poder, es de éste de quien lo obtiene<sup>60</sup>. Llevando estas proposiciones foucaultianas a una aplicación analítica en el marco de nuestra investigación, el “régimen de existencia” se construiría en función de un eje clave: la *Verdad* construida por el régimen de Pinochet, que designa un régimen de lo verdadero y lo falso. En este caso, la “verdad”, esto es, el efecto político que involucra la correspondencia, aceptación y/o validez de uno u otro enunciado y la producción de determinados mecanismos que sirven para poner en práctica dichos enunciados, se confeccionaría, por parte del régimen, a través de una serie de dispositivos de poder que operan bajo una estructura comunicacional diseñada específicamente para efectos de apuntalar al proceso de legitimación de la Junta militar, y

---

<sup>58</sup> Michael Foucault, *El orden del discurso* (Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009), 119.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Michael Foucault, *El orden del discurso*, 140.

una política de silenciamiento y olvido orientada a obturar los procesos de “deslegitimación” hacia el mismo.

Por otro lado, si consideramos esta conceptualización/teorización del discurso foucaultiano, debemos reconocer que este, aplicado al campo cinematográfico, se articula y toma existencia a partir de otros discursos, en tanto que la “imagen-tiempo” del cine es una representación de ese objeto, donde juegan un rol trascendental los mecanismos de percepción, acción y representación<sup>61</sup> (o significación) con los que el cine establece ciertos códigos. Esto nos lleva a considerar un discurso de manera similar en que lo hace C. Motta (2014), al connotar el discurso la articulación del lazo social como relación con los otros, y por tanto, como “una forma de práctica social puesto que sugiere una relación dialéctica entre un suceso discursivo particular y las situaciones que lo enmarcan”<sup>62</sup>.

Desde el campo de la semiología, el teórico de cine francés Christian Metz (1973) analiza el lenguaje cinematográfico a partir del desarrollo de la noción de sistema textual, estructura sobre la que se constituye un discurso posible, problematizando sobre qué es un discurso aplicado a la imagen, argumento que resulta el puntapié inicial para situar en el campo visual las variables que se presentan en el medio cinematográfico, tales como el diálogo, la imagen, sonido, música, materiales escritos, etc.<sup>63</sup>

De esta forma, la semiología del cine nos aporta a delimitar los distintos tipos de códigos que configuran el discurso fílmico, a encontrar unidades más o menos delimitables que se oponen entre sí y que constituyen un conjunto paradigmático. Delimitando este campo del “discurso” cinematográfico, Marcel Martin (2002) sostiene que el cine es “Convertido en lenguaje gracias a una escritura propia que se encarna en cada realizador con la apariencia de un estilo, el cine, por eso mismo, se ha convertido en medio de comunicación, de información y de propaganda, lo cual, por supuesto, no es contradictorio con su cualidad de arte.”<sup>64</sup> Según él, lo que distingue al cine de todos los demás medios culturales de expresión es la fuerza excepcional que posee por el hecho de que su lenguaje funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad. Con este lenguaje, en efecto, los seres y las cosas mismas que aparecen y hablan, se dirigen a los sentidos y hablan a la imaginación,

---

<sup>61</sup> Giles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1988).

<sup>62</sup> Carlos Gustavo Motta, “El discurso visual”, *Revista Virtualia* 29 de la EOL (2014): 89.

<sup>63</sup> Christian Metz, *Lenguaje y Cine* (Barcelona: Editorial Planeta-Ensayos, 1973).

<sup>64</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Gedisa Editorial. 2002), 20.

haciendo parecer a primera vista “que cualquier representación (significante) coincide de manera exacta y unívoca con la información conceptual que vehicula (significado).”<sup>65</sup> Según Martin, la originalidad absoluta del lenguaje cinematográfico recae en:

“su omnipotencia figurativa y evocadora, de su capacidad única e infinita para mostrar lo invisible tanto como lo visible, para visualizar el pensamiento al mismo tiempo que la vivencia, para lograr la compenetración del sueño y lo real, del vuelo imaginativo y de la comprobación documental, para resucitar el pasado y actualizar el futuro, y para conferir a una imagen fugitiva más imposición convincente que la que ofrece el espectáculo cotidiano”<sup>66</sup>.

Considerando estas conceptualizaciones, buscamos estudiar la imagen como elemento básico que constituye el lenguaje cinematográfico.<sup>67</sup> (Zavala, 2003, Martin, 2002), como la materia prima fílmica y, sin embargo, una realidad peculiarmente compleja, en que el cine se configura como “producto”, “imagen-objeto” cuyas significaciones no son solamente cinematográficas. Su origen está caracterizado por una profunda ambigüedad: es el producto de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, pero al mismo tiempo esta actividad está dirigida en el sentido preciso querido por el realizador. La imagen así obtenida es un dato cuya existencia se sitúa a la vez en varios niveles de la realidad, y en virtud de cierta cantidad de características generales.

Retomando la postura de Ferro (1976), otras lecturas sobre la imagen que puede entender la historia debieran tomar como puntapié inicial la postura ideológica del camarógrafo que captura las imágenes así como de los intereses mediáticos y de propaganda que, en un principio, impulsaron la producción misma del documento<sup>68</sup>. Bajo este prisma, el contenido histórico de un discurso audiovisual sobre la violencia estatal perpetrada por la dictadura, los desgarramientos afectivos y los traumas psicosociales, o la denuncia a las violaciones de los Derechos Humanos, tendrían como fin contrarrestar la política de la desinformación, olvido y silenciamiento del régimen militar encabezado por Pinochet.

---

<sup>65</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, 22.

<sup>66</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, 24.

<sup>67</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Gedisa Editorial, 2002) Y Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico* (Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003).

<sup>68</sup> Marc Ferro, “El Cine, Un contra Análisis de la Sociedad”, *Hacer la Historia*, ed. Le Goff y P. Nora (Barcelona: Editorial Laia, 1976).

## *Clandestinidad*

El concepto de clandestinidad en el mundo de las artes, los medios y la cultura, y en específico, del cine, ha sido menos trabajado que el de organizaciones políticas como los partidos políticos. Recogemos los planteamientos de Rolando Álvarez que, si bien tratan de una materia distinta, como lo fue la clandestinidad de la militancia, específicamente del Partido Comunista, sí es posible trasladar algunos alcances teóricos a nuestro problema de investigación. En primer lugar, el autor sostiene que la clandestinidad es identificable cuando se constata un cambio en las prácticas de un grupo específico, a causa de la imposición de proyectos, ideas y acciones que reprimen a dicho grupo, debido a la existencia de un antagonismo ideológico de fuerzas. Estos cambios obligados, a raíz de un contexto represivo que no permite la continuación de las prácticas del grupo, se traducirían en una redefinición de sus estrategias, alterando -en el caso del sujeto estudiado en esta investigación-, en cierta medida, la forma de entender y hacer cine. En segundo lugar, el autor plantea que el proceso y experiencia de la clandestinidad se puede vislumbrar, desde un plano discursivo, como un “contrapoder” por excelencia al poder militar, “el hijo putativo que desenmascaraba la supuesta normalización del país, la supuesta tranquilidad que los militares decían portar, en oposición al "caos" de la Unidad Popular”<sup>69</sup>. Dicho contraponer se expresaría en diversas formas de resistencia a los diferentes tipos de poder y estrategias de enfrentamiento contra dicho poder, que para la investigación del autor se manifestaría en las diversas caras de la represión dictatorial<sup>70</sup>. Por último, Álvarez enfatiza en que la clandestinidad se puede identificar como un “lugar” o “espacio” característico en donde se diseñan y ejecutan estas estrategias de diversa índole<sup>71</sup>. De tal forma, la clandestinidad es concebida por el autor como un “dispositivo productor” de

“una multiplicidad de realidades que -aunque inexistentes desde la óptica oficial- eran tremendamente concretas en ese invisible mundo de lo clandestino: allí se definían decisiones que podían costarle la vida a un militante (entrar ilegalmente a Chile por ejemplo) o si era o no conveniente que visitara a sus parejas o hijos”<sup>72</sup>.

De la cita, se sintetizan tres elementos que plantea el autor, y que son susceptibles de trasladar a las referencias temporales en las cuales se inserta nuestra investigación.

---

<sup>69</sup> Rolando Álvarez Vallejos, “Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973 - 1980)”, (Tesis de magíster Artium, mención Historia, Universidad de Santiago de Chile, 2001), 21.

<sup>70</sup> Rolando Álvarez Vallejos, “Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973 - 1980)”, 19

<sup>71</sup> Ibid, 21.

<sup>72</sup> Ibid.

Primeramente, durante nuestro periodo de estudio las personalidades y colectivos de cine se reactivaron con el propósito de incidir en la construcción de una memoria colectiva, inclinando sus prácticas y estrategias hacia las demás asociaciones, organizaciones y grupos en la clandestinidad, incluyendo la conformación de redes de distribución alternativos, circuitos de exhibición vinculados a organizaciones políticas, centros artísticos y sedes culturales emergentes y otros ya existentes y mecanismos de financiamiento y difusión promovidos desde el exilio, lo cual les permitió desprenderse de los condicionamientos e imposiciones -o “reglas del juego” impuestas por la dictadura en materia comunicacional y cinematográfica. En este punto se dilucida la propuesta del autor, desde la cual pretende dar visibilidad a “la relación entre la naturaleza específica de la represión en los años setenta, delineó un tipo particular de clandestinidad capaz de resistir a sus embates”<sup>73</sup>. En segundo lugar, en el plano de la “experiencia límite” de la clandestinidad, el cine organizado clandestinamente durante el periodo estudiado comenzó a adoptar posiciones más enérgicas respecto a la represión y las violaciones de los derechos humanos consumadas por el régimen y un enfoque marcadamente denunciante, cuestión que conduciría a un mayor peligro frente a la persecución de la dictadura. En tercer y último lugar, el impacto producido por los sucesos ocurridos durante la dictadura, algunos tocantes a la política comunicacional y cultural que condicionaba directamente al cine (el control de DINACOS y del Consejo de Censura Cinematográfica), otros relacionados con las luchas levantadas por las víctimas de la represión y sus familiares (Ley de amnistía en 1978, descubrimiento de restos humanos en Lonquén en el mismo año, denuncia y visibilidad a las acciones de la “Caravana de la muerte”) y sucesos coyunturales (institucionalización del régimen a través de la constitución de 1980 que entró en vigencia en 1981, la crisis económica de 1982, las jornadas de protesta nacional de 1983, el triunfo del “No” en 1989), son elementos que van a tener un impacto relevante en la configuración del cine en la clandestinidad y en la elaboración de discursos filmicos frente a la violencia estatal.

De esta manera, la clandestinidad, vista por el autor como un fenómeno que experimentaron fundamentalmente quienes luchaban al interior de Chile contra la dictadura de Pinochet, en el caso del cine delimitó los modos de hacer un cine perseguido, prohibido y constantemente bajo la mira de la autoridad militar. En este sentido, tanto la noción de “dispositivo clandestino” como el elemento relacional de la clandestinidad que trabaja el

---

<sup>73</sup> Ibid, 19.

autor, permiten a esta investigación analizar los discursos fílmicos y estrategias de resistencia que desarrollaron los cineastas para responder no sólo al desmantelamiento que buscaba provocar la dictadura contra la actividad audiovisual y cinematográfica, sino que ante la urgencia que planteaba la represión que sufría una parte importante de la población del país. Aquello permitirá identificar bajo qué lógicas operó el cine en un contexto represivo, con niveles de censura y control cambiantes y regulaciones difusas en torno a la actividad cinematográfica del país. Como veremos, dentro del “repertorio” o estrategias del cine clandestino caben la elaboración de “discursos fílmicos-ocultos” y alegorías desde las representaciones de ficción, la creación de “identidades falsas” y otros artificios.

### **III. Red de objetivos**

#### Objetivo General

Analizar el rol que juega el cine clandestino nacional en la construcción de una memoria colectiva sobre la violencia estatal en dictadura, entre 1973 y 1989.

#### Objetivos específicos

1. Revisar el desarrollo histórico del cine nacional, sus proyecciones y transferencias en la construcción de una “tradición cinematográfica nacional”, entre 1957 y 1973.
2. Caracterizar el diseño comunicacional y la política cultural proyectada por la dictadura, y sus alcances hacia el mundo del cine.
3. Identificar las estrategias del cine nacional frente a la represión, en términos de sus proyecciones dirigidas a incidir en la memoria colectiva sobre la violencia estatal, entre 1973 y 1989.
4. Analizar los discursos cinematográficos del cine clandestino que tratan sobre la violencia estatal.

#### **IV. Hipótesis:**

La presente investigación sostiene que las producciones clandestinas del cine, si bien variaron en su discurso y praxis dependiendo de su contexto de creación y las trayectorias de cada realizador, coincidieron en una coordenada central, que fue la proyección de erigirse como un actor político y social capaz de incidir en la construcción de una memoria colectiva sobre la violencia estatal perpetrada por el Estado, con el objetivo de deslegitimar al régimen perpetrador de crímenes contra los derechos humanos. Asimismo, el cine clandestino fue parte del proceso de articulación sociopolítica de las agrupaciones de familiares en la búsqueda de *verdad y justicia*, y de recomposición cinematográfica, donde la reflexión por el olvido y la memoria fueron fundamentales.

En cuanto a sus discursos fílmicos, se trataron de elaboraciones de múltiples contenidos que hicieron énfasis en los problemas y hechos cotidianos de las víctimas de la represión y sus familiares. La circulación de estas producciones estimuló la articulación política de sus comunidades nacionales y del exilio frente a la violencia perpetrada por el Estado. Por otra parte, la delimitación de las audiencias, los espacios de circulación, y la relación con el medio nacional estuvieron condicionadas por una política cultural y una estructura comunicacional diseñada por el régimen, que buscó dismantelar una actividad cinematográfica apuntada por la Junta como un “agente subversivo”. Frente a estas limitaciones y por el peso de los aprendizajes y transferencias de la actividad fílmica nacional de los periodos anteriores a la dictadura, diversas generaciones de realizadores participaron de la construcción de redes de circulación entre intelectuales y organizaciones sociales y populares, al vincularse con centros culturales autogestionados y entidades de acopio cinematográfico en el exilio, organizaciones barriales, agrupaciones de familiares, pastorales obreras, centros de estudiantes y círculos de artistas del medio nacional e internacional.

#### **V. Metodología:**

Para nuestro primer objetivo, nos basamos en un vasto corpus bibliográfico, así como en fuentes primarias que nos permitieron exponer los principales lineamientos y derroteros asumidos por los cineastas nacionales en la configuración histórica de una “cultura

cinematográfica”, atendiendo a observar sus definiciones políticas, ideológicas y sociales, dando cuenta de las continuidades y cambios forjados en el campo del cine. Integramos en nuestra investigación algunos de los números de la Revista Cine Foro, editada y publicada por el Cine Club de Viña del Mar entre 1964 y 1969, El Manifiesto de los cineastas de la UP, entre otras publicaciones. Ciñéndonos a este corpus, se buscó reconstruir las trayectorias de diversos cineastas, estableciendo dataciones temporales, generacionales y geográficas que permitieran delinear los lineamientos principales en la construcción de una tradición creativa común relacionada con una “cultura” o “tradición” cinematográfica nacional”.

Para nuestro segundo objetivo, buscamos reconstruir la política cultural y la estructura comunicacional del régimen, para lo que nos servimos de un corpus bibliográfico extenso que permitiera cubrir los aspectos principales de las estrategias discursivas y medios de la dictadura. También, para la reconstrucción de dicha estructura y política revisamos los documentos oficiales del régimen, principalmente la “Política Cultural Del Gobierno de Chile” de 1975, encontrada en formato digital en la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, el Acta de Constitución de la Junta de Gobierno del 11 de septiembre de 1973, encontrada en Archivo Chile, CEME, y el Bando N° 15, Junta Militar, titulado “Censura y clausura de medios de prensa”, con fecha 11 de septiembre de 1973, encontrado en el Archivo Chile, CEME. Sumado a esto, y buscando pesquisar en las formas en que la dictadura apuntó al cine y lo definió como campo de influencia, revisamos algunos extractos de publicaciones periódicas de *La Tercera* y *El Mercurio*.

En cuanto a la estructura comunicacional, aprendimos que esta fue construida por el régimen con el propósito de encauzar su proyecto de “refundación” de la sociedad chilena desde una vertiente ideológica. Paralelamente, con dicha estructura comunicacional -que abarcaba una extensa red de medios de prensa, audiovisuales y radiales, instituciones y organismos culturales y aparatos focalizados en el campo cinematográfico- el régimen buscaba reforzar los procesos de legitimación de su gobierno y sus actos frente a la población, con el afán de prolongarse como grupo dirigente en el poder. Junto a esta “reconstrucción”, se estudiaron las formas con las que el régimen apuntó al mundo del cine, sus definiciones del trabajo audiovisual elaborado durante los procesos anteriores (específicamente durante el periodo de la Unidad Popular), las operaciones de persecución y desarticulación tomadas contra el cine y la elaboración de material audiovisual “pro-

dictadura”. Por último, se reconoce la repercusión de dicha estructura y proyecciones en la construcción de una “política de silenciamiento y olvido” de las violaciones de derechos humanos cometidas por la dictadura, la cual incide directamente en la lucha de los familiares de las víctimas de la represión en la búsqueda de *verdad y justicia*.

En cuanto a nuestro tercer objetivo, se recurrió a las principales revistas de cine tanto nacionales como internacionales que fueron publicadas durante el periodo estudiado así como a una vasta bibliografía que profundiza en la temática de la actividad cinematográfica en Chile durante la dictadura, con el propósito de describir el proceso de rearticulación experimentado por el cine nacional desde finales de los años ‘70. A partir del análisis de estas fuentes primarias y secundarias, se buscó indagar en las discusiones, debates y propuestas de diversas personalidades de la escena cinematográfica nacional en cuanto al cine como dispositivo. Se examinaron los números publicados por revistas nacionales de arte, cultura, periodismo y cine tales como *Enfoque*, *Encuadre* y *Araucaria de Chile*. La primera, surgida en el año 1983 y que estuvo en circulación hasta 1991, presenta 18 ejemplares de los cuales 15 de ellos actualmente se encuentran disponibles en la Colección del Instituto de Comunicación e Imagen (ICEI) mientras que los restantes se pueden encontrar en la Colección digital de la Biblioteca Nacional de Chile. En estos números se exponen las coordenadas del cine nacional y del exilio durante el periodo de la dictadura militar. Mediante el análisis exhaustivo de estas publicaciones, se indagó en los canales alternativos que buscó el cine nacional para promover sus producciones, eludiendo los niveles cambiantes de la censura o adaptándose a los nuevos soportes de filmación. Paralelamente, para recrear algunos elementos de la clandestinidad, se realizaron entrevistas a dos realizadores de cine que incursionaron en las vías alternativas levantadas por el cine clandestino: Orlando Lübbert y Pablo Salas. A través de estas entrevistas, se pesquisan las trayectorias personales de los cineastas, sus influjos, formación, aprendizajes y transferencias desde la labor audiovisual y el peso de esta experiencia en sus proyecciones en el campo del cine durante el periodo estudiado.

Por otro lado, se identificaron los circuitos y redes de exhibición y los soportes como prácticas de difusión de las producciones audiovisuales llevadas a cabo por diversos cineastas nacionales, a partir de un examen pormenorizado de periódicos y revistas del periodo que permiten pesquisar los esfuerzos de difusión del material audiovisual relacionado con los derechos humanos, la violencia estatal, la memoria y los desgarros

afectivos provocados por la dictadura. Junto a esto, se reconocieron los principales espacios sociales a los que accedieron estos cineastas junto a su producción audiovisual.

Para nuestro cuarto objetivo, se visionaron las diversas producciones audiovisuales del cine chileno en la clandestinidad cuya temática tratara de alguna forma u otra sobre la violencia estatal y la política represiva implementada por la dictadura, con el propósito de leer e interpretar los discursos y/o lenguajes cinematográficos contenidos en estas. Nuestro criterio de búsqueda se basó en la selección de cortos, medios y largometrajes documentales y argumentales o de “ficción” realizados de manera clandestina, que abordaron el tema de la violencia de la dictadura, la represión y las experiencias de familiares de desaparecidos, ejecutados y exiliados en la búsqueda de Verdad y Justicia. A partir de esta clasificación, se revisaron más de 36 filmes realizados entre 1973 y 1989, cuyos temas centrales fueron la violencia estatal, los daños represivos, la angustia, el terror y las experiencias de los y las familiares de las víctimas de la dictadura. De este número de películas, 21 pertenecen al género documental, 11 al cine de ficción y 4 al género experimental.

Para nuestro modelo de análisis de los discursos fílmicos nos basamos en la elaboración de una ficha temática que desglosa cuatro ejes: 1. contexto político nacional, 2. Política represiva del régimen 3. efectos de la represión, 4. Memoria colectiva. Modelado así nuestro marco de análisis, considero que es en estos ejes temáticos en que se ve representada la violencia perpetrada por el Estado durante la dictadura militar.

Junto a estos ejes temáticos, examinamos en los discursos fílmicos una serie de elementos que permiten completar nuestro análisis. Nos fijamos en actores sociales y actores institucionales representados en las películas, el uso de imágenes y sonido en la elaboración del discurso y otros aspectos formales cinematográficos. De esta forma, nuestro análisis se completa por cinco componentes: aspectos temáticos, actores sociales, organizaciones estatales/ actores institucionales, imágenes y recursos formales.

Con lo expuesto, se da paso al análisis histórico-fílmico de cuatro producciones audiovisuales realizadas en el periodo estudiado, las cuales fueron seleccionadas según género, forma de discurso fílmico, formato, año de producción y estreno y lugar de producción y rodaje. De las cintas seleccionadas, se escogió una película perteneciente al género de ficción, *Los trasplantados* (1975) de Percy Matas. Mientras que las tres películas

restantes son del género documental. La primera es un largometraje titulado *Recado de Chile (1979)*, dirigida por Pedro Chaskel, Carlos Flores y José Román. El segundo documental es *Memorias de una guerra cotidiana (1986)* dirigido por Gastón Ancelovici. La última película examinada corresponde a un cortometraje documental dirigido por el colectivo Cine Ojo, titulado *Días de Octubre (1989)*. Como se puede apreciar, las cuatro cintas cubren -o más bien, engloban- distintos ciclos temporales de la dictadura. Sobre esto, no sólo será importante poner atención al año de estreno de los filmes, sino que también al marco temporal en el que se inscriben las historias relatadas en las cintas.

## CAPÍTULO 1

### **¿HACIA UNA TRADICIÓN COMÚN?: TRAYECTORIAS E ITINERARIOS DE UNA CULTURA CINEMATOGRAFICA NACIONAL (1957-1973)**

Todavía resta por escribirse la historia del “*Nuevo Cine Chileno*” (NCCh) desde su nacimiento hace poco más de sesenta años. Su desarrollo, aunque relativamente breve, no ha estado exento de complejidades y oscilaciones. Las causas y las formas de sus sucesivas metamorfosis y transferencias se hallan todavía exiguamente exploradas. El tema limitado de las consideraciones que aquí expondremos será el de una “cultura” o “tradición cinematográfica” nacional, expresión que en sí misma no indica ningún espacio o tiempo preciso, ni una unidad de pensamiento y praxis homogénea. El objetivo de este capítulo, pues, será situar históricamente cierto cuerpo de obra cinematográfica y personalidades del mundo del cine a nivel nacional y señalar las coordenadas estructurales que definen este movimiento; en otras palabras, que lo constituyen, pese a las divergencias y oposiciones internas, como un movimiento o tradición cinematográfica común. Esto requiere ciertas referencias iniciales a la anterior evolución del “Nuevo Cine Chileno”, antes de la aparición de los cineastas aludidos, pues sólo de este modo podremos discernir la novedad específica de las tendencias que ellos representan. Desde luego, una exposición adecuada de toda la historia anterior del cine nacional exigiría un tratamiento mucho más extenso del que podemos ofrecer aquí. Sin embargo, un esbozo retrospectivo nos ayudará a ver con más claridad los cambios posteriores.

Aún más, para dar cuenta de la construcción de una “cultura cinematográfica” nacional, sus precursores, su temporalidad y múltiples espacios, así como de los derroteros asumidos por quienes se abocaron a la labor cinematográfica y las extensiones de este “movimiento” al periodo dictatorial, resulta necesario esbozar los entrecruzamientos entre los tres ejes que componen nuestra investigación: memoria, cine e historia. Sólo a través de este ejercicio descriptivo y reflexivo es posible concebir la manera en que el cine se dispone como registro de una memoria a ser trabajado por el historiador. A su vez, con el propósito de ahondar en esta relación, se pretende dar visibilidad a una propuesta historiográfica que sea capaz de ofrecer un modo específico de historizar la memoria y el cine.

## 1.1 Cruces y confluencias entre memoria, cine e historia

*La salida de los obreros de la fábrica Lumière* consta de una serie de registros elaborada por los hermanos Lumière y que, estrenada en la Sociedad Francesa de Fomento de la Industria Nacional en el año 1895, exhibió al público la invención de un aparato que funcionaba como proyector y cámara y que se comenzaba a conocer bajo el rótulo de cinematógrafo. Junto a dicha consumación, derivada de los incansables esfuerzos de Auguste Marie y Louis Jean Lumière por buscar pasar el fotograma a través del objetivo, el cine surgía como elemento de registro de la memoria. Su trascendencia recae en que exhibió por primera vez al público la invención de un aparato que funcionaba como proyector y cámara y que se comenzaba a conocer bajo el rótulo de cinematógrafo. Junto a dicha consumación, derivada de los incansables esfuerzos de Auguste Marie y Louis Jean Lumière por buscar pasar el fotograma a través del objetivo, el cine surgía como elemento de registro de la memoria.

Según Lusnich y Morettin, el cine se ha erigido históricamente como una máquina memorial, ya sea por las concepciones propias del documental en la labor archivística de contener y preservar imágenes de grandes sucesos y personajes, así como de espacios y lugares con un valor histórico inconmensurable para la posteridad, como por la concepción de sus precursores de asimilar el cine como una herramienta que permitiera almacenar la memoria de los acontecimientos, personajes y acciones “que constituirían los documentos a ser transformados en Historia por los profesionales competentes”<sup>74</sup>, para luego, bajo esa misma configuración memorial, ser avizorado como herramienta de combate, vector de conocimientos de una “contra-historia”.<sup>75</sup>

En relación con lo anterior, y simultáneo al proceso de reconstrucción de períodos y a la captura de meras conmemoraciones como objetivo asumido por la producción cinematográfica, los precursores del cine también buscaron representar ya sea a través de documentales como de películas de “ficción” los acontecimientos y personajes que han sido

---

<sup>74</sup> Ana Laura Lusnich y Eduardo Morettin. “El cine y la memoria: formas de producción y dimensiones históricas”, *Revista Científica de Cine y Fotografía FOTOCINEMA*, 20 (2020): 4.

<sup>75</sup> *Ibid.*

parte del imaginario de una sociedad en específico o asumiendo nuevas lecturas sobre ciertos tópicos con el propósito de cuestionar tanto el pasado como el presente. La riqueza de este medio recaerá, según Lusnich y Morettin, en su capacidad de intromisión en el proceso de construcción de memoria, perfilándose el cine como lugar de memoria, en tanto que

“Integrante de una corriente cuyo eslabón reside en la voluntad de ampliar las fronteras de circulación del saber histórico, atribuyendo nuevos papeles al hacer del historiador, el cine se incorpora en esos casos a un circuito de producción y perpetuación de la memoria, cristalizado en los museos y monumentos destinados a la visita pública.”<sup>76</sup>

Pero este es uno de los procesos -quizás el más común- por los cuales el cine se inserta en la producción de una memoria, configurándose como un vector de ésta misma. Ya que la cuestión de la memoria puede ser concebida en sus múltiples dimensiones, ya sea como modelo para las identidades sociales y políticas, como forma de recordar e interpretar sucesos y personajes o como política de reparación y justicia en torno a las violaciones de derechos humanos (todas estas formas que pueden verse movilizadas o encauzadas a través del cine), debemos dimensionar lo que Pilar Calveiro define como los “usos políticos” de la memoria, sus niveles de activación y su construcción como ejercicio intencional, reflexivo y consciente.<sup>77</sup>

En este sentido, el cine y la memoria se relacionan directamente en la manera en la que el cine es considerado una herramienta para la reconstrucción y la reinterpretación del pasado donde se mezclan y entretajan nuestra visión del mundo, conocimientos y experiencias con las imágenes que obtenemos y percibimos en distintas producciones audiovisuales, y que asimilamos como nuestras para la construcción de relatos sobre determinados temas. Además, el cine se convierte en un dispositivo de memoria con carga política, social y cultural de acuerdo con la aceptación y reacciones que sus temáticas producen en los públicos. Las distintas producciones generan sentimientos de aceptación o rechazo según su contexto de producción. Además, el cine como dispositivo o herramienta para la construcción de memoria nos permite identificar los silencios, olvidos y reivindicaciones sociales en determinados momentos históricos.

---

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Calveiro, Los usos políticos de la memoria, 377

Lo anteriormente expuesto nos conduce a abordar la complejidad de la memoria y sus entrecruzamientos con la historia. Ciñéndonos a Pierre Nora, la memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes y a este título, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actúa como un lazo vivido en presente eterno; la historia, una representación del pasado. Porque es afectiva y “mágica”, la memoria sólo se acomoda de detalles que la reconfortan; ella se alimenta de recuerdos vagos, globales o flotantes, particulares o simbólicos, sensible a todas las transferencias, pantallas, censura o proyecciones. La historia, como operación intelectual y laica, utiliza análisis y discurso crítico. La memoria instala el recuerdo en lo sagrado, mientras que la historia lo desaloja, siempre procesa.<sup>78</sup>

La historia y la memoria colectiva como fuente para la producción cinematográfica es una conexión que permite vislumbrar, por un lado, la competencia del cine para servirse de los sucesos históricos como tema general o, “periféricamente”, como escenario donde transcurren los eventos, y, por otro, la configuración del cine como dispositivo que posibilita la construcción de una memoria colectiva y una narración común.

Llegados a este punto, cabe preguntarnos: ¿cómo se relaciona el cine con la historia?, ¿cuál es el empleo y utilidad de este medio para la comprensión de procesos históricos y para la construcción de memorias colectivas sobre dichos procesos?. A modo de síntesis, podemos señalar las principales formas en las que el cine se relaciona con la historia: el uso del cine como fuente de la historia; las películas como relato histórico; el cine como agente de la historia; y el cine como vector de memoria.

En lo que refiere al cine como fuente de la historia, está el uso que la historia hace de la imagen en movimiento, así como de videos que sirven de archivo y que exponen múltiples acontecimientos. Otra forma de relacionar el cine con la historia es a través del vislumbramiento de las películas como fuentes para la historia, y lo que nos presenta de su contexto de producción; se trata de un cine como relato histórico que pretende relatar la

---

<sup>78</sup> Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2008), 20-26.

historia en imágenes, evocando un periodo o sucesos históricos, reconstruyendo parcialmente -con más o menos severidad- y basándose en fuentes, algunos aspectos de la historia.

El cine como agente de la historia es aquel cine que participa activamente en procesos sociales, que se relaciona e interacciona con la sociedad y los individuos, perfilándose como una herramienta ideológica cuya potencialidad recae en el impacto que tenga sobre su público, engendrando y formando visiones, ideas y juicios sobre la historia misma. Es el caso del cine que, más allá de sus elementos propagandísticos, contiene apuntalamientos ideológicos, característico de las producciones cinematográficas del periodo de la Unión Soviética, tales como *La caída de Berlín (1949)* de Mikheil Chiaureli, una de las representaciones audiovisuales más famosas del culto y adulación a la personalidad de Stalin, o para el periodo de los locos años '20 de la Alemania de Weimar aparecen películas como la ficción muda intitulada *Metrópolis (1927)* dirigida Fritz Lang y escrita por su esposa, la afamada escritora y actriz alemana Thea von Harbou, quien logra transponer al guión de este famoso filme perteneciente al cine expresionista alemán la utopía de una sociedad armonizada por la destrucción de las contradicciones de clases, lo que se retrata en el final del filme, en que se nos presenta una reconciliación entre trabajador y amo, a través de la mediación del corazón, como la mejor vía hacia el porvenir, es decir, la propaganda perfecta al rechazo indirecto de la revolución proletaria y a la preconización por la promesa inicial nacionalista erigida después en el nazismo alemán.

Lo anterior remite implícitamente a la idea del cine como “dispositivo”. Sobre este concepto, resulta provechoso tomarse de la definición hecha por Deleuze (1990), quien comprende un dispositivo como una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal que:

“Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje) sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras.”<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Gilles Deleuze. *Michel Foucault, filósofo* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1990), 155.

Análogamente, la comprensión del cine como dispositivo refiere a una *historicidad* y a una *agencia*, imbricadas en la orientación que tome este medio maniobrado por los individuos. Es en este proceso en que el cine se erige como agente histórico, como un medio capaz de generar distintas ideas sobre los procesos históricos, de intervenir al nivel de las mentalidades y perfilarse como una herramienta ideológica, donde puede contribuir tanto a establecer algún proyecto político, como a incitar la imposición de diversos modelos de consumo.

Por último, concebimos la existencia del cine como vector de memoria, es decir, como instrumento a utilizar para la construcción de la memoria colectiva, a través de un desarrollo en que el cine se impregna de significaciones políticas y reivindicativas sobre lo social, lo cultural, lo económico y lo político. Resulta que en el proceso de la construcción de la memoria colectiva sobre un hecho, las películas ejercen, especialmente en la actualidad, un papel sustancial en el moldeamiento de las imágenes del pasado, llegando a representar los recuerdos y vivencias directas que tenemos sobre los distintos acontecimientos y que se han visto influidos por aquellas películas significativas.

Inmediatamente, surgen una serie de problemáticas en torno a las condiciones epistemológicas para el abordaje de la memoria y el cine desde la historia. En lo tocante a este procedimiento relacional, Paul Ricoeur aborda la descripción de los fenómenos mnemónicos desde el punto de vista de las capacidades de las que ellos constituyen la efectuaración “feliz”. En definitiva lo que acredita, según Ricoeur, esta opinión preconcebida por la “buena” memoria, es la convicción de que no poseemos otro recurso, sobre la referencia al pasado, que la memoria misma. Y es que, como nos dice el autor, la memoria se vincula a una ambición, una pretensión, que reside en su fidelidad hacia el pasado, mientras que la crítica a la memoria en relación con sus momentos de escasa fiabilidad, reside en que, precisamente, “es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos.”<sup>80</sup>

Dentro de estas teorizaciones, Ricoeur extiende sus reflexiones al esbozar una serie de distinciones (muy pertinentes por lo demás) sobre el carácter objetivo de la memoria, ya

---

<sup>80</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000), 40.

que suele estar instalada del lado de la realidad, requerida del registro que vaya a objetivarla, marcada por una cierta dependencia a la verificación de los datos invocados, mientras que la imaginación reivindica lo fantástico y lo irreal, la ficción y la utopía, en fin, todos los grados de lo posible. Sin embargo, habría que precisar que la memoria, pese a su carácter objetivo, este se limita según Ricoeur a los procedimientos de objetivación de la misma, realizados bajo las operaciones de verosimilitud y comprobación con las que, desde las ciencias sociales, se aborda la memoria. Ya que la memoria guarda en sí misma elementos de amnesia, olvido y deformaciones, por efecto del transcurso de los años o los horrores que afloran tras la reminiscencia de un hecho que ha marcado a una persona, como lo podría ser una tragedia familiar o la experiencia traumática de un suceso vivido, la operación de rememoración y evocación de un recuerdo guarda en sí elementos imaginativos, subjetivos y emocionales que moldean a su vez la construcción memorística.

La omisión del elemento del olvido y los controversiales criterios de objetivación de la memoria se han evidenciado especialmente en el ámbito académico, en el que generalmente se reniega el abordaje de las voces de los testigos que vivieron hechos dramáticos y cuyos recuerdos pueden verse trastornados por sus experiencias desgarradoras. Esta problemática incluso ha sido abordada por el cine, como muestra la película *Negación* (2016) en la que se dramatiza la disputa judicial que el escritor inglés David Irving entabló entre 1996 y 2000 con la historiadora estadounidense Deborah Lipstadt por la acusación de negacionista que ella había vertido en uno de sus libros, juicio en el que los sobrevivientes de Auschwitz y testigos directos del genocidio perpetrado por la Alemania nazi y sus aliados o “Shoah” no intervinieron ni fueron considerados para testificar, estando este ámbito restringido a las declaraciones de expertos del espacio académico.

Justamente, un elemento que se vislumbra tras esto es el olvido, que para Ricoeur no es menos que una condición de la memoria, que puede ser vinculado a la represión de recuerdos, la amnesia o una forma soterrada de recuerdo, oculta detrás de la memoria oficial. Así, el autor se pregunta si acaso se borran las huellas de lo aprendido o se trata, más bien, de un impedimento que no es definitivo y que puede superarse: “¿cómo hablar

del olvido si no es bajo el signo del recuerdo del olvido, de su sepultura o apelando a la figura de la rapacidad del tiempo?”.<sup>81</sup>

Frente a esto, Ricoeur distingue dos tipos de olvido, uno definitivo y otro “de reserva”. El primero es caracterizado como la “destrucción de huellas”, y puede ser concebido como una disfunción de la memoria, producto de una patología o del envejecimiento, que “borra” las huellas corticales que guardan nuestros recuerdos. Por su parte, el “olvido de reserva”, es aquel en el que puede hablarse de una “latencia” del recuerdo: entendido como un olvido “reversible”, “designa el carácter *desapercibido* de la perseverancia del recuerdo, su sustracción a la vigilancia de la conciencia”. En este tipo de olvido es posible recuperar el recuerdo de la experiencia original a través de lo que el autor define como “reconocimiento”, el “pequeño milagro de la memoria feliz”, que demuestra la “supervivencia de las impresiones-afecciones más allá de su manifestación” y “consiste en la exacta superposición de la imagen presente y de la huella psíquica.”<sup>82</sup>

Por otro lado, en cuanto a los diferentes modos de representación del pasado, la ficción narrativa, el conocimiento histórico y las operaciones de la memoria ocupan el punto de análisis central de Ricoeur para establecer una serie de distinciones esenciales entre las dos formas de presencia del pasado en el presente que aseguran, por un lado, el trabajo de la anamnesis, cuando el individuo recuerda y explora su memoria y, por otro, la operación historiográfica. La primera diferencia es la que distingue el testimonio del documento. Si el primero es indisociable del testigo y de la fiabilidad que se le ha concedido a sus palabras, el segundo posibilita la entrada a conocimientos que fueron recuerdos de nadie. Mientras que el testimonio depende del crédito concedido o de la confianza otorgada, al documento se le asigna una naturaleza indiciaria, y está sujeto a los discernimientos y criterios objetivos de prueba. Otra diferencia esbozada por Ricoeur tiene relación con oposición entre el carácter inmediato de la memoria y la construcción explicativa de la historia, cualquiera sea la escala de análisis de los fenómenos históricos o el modelo de inteligibilidad elegido, sean las explicaciones por las causalidades desconocidas por los actores, o bien las explicaciones que privilegian sus estrategias explícitas y conscientes.

---

<sup>81</sup> Ibid, 42.

<sup>82</sup> Ibid, 549-551.

De ahí una tercera diferencia, entre el reconocimiento del pasado procurado por la memoria y su representación, en el sentido de “tener el lugar de”, asegurada por el relato histórico.

El testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia. En realidad, es en el testimonio de la memoria, en el recuerdo del testigo, que la historia encuentra la certidumbre en la existencia de un pasado que fue, que ya no es y que la operación historiográfica pretende representar de manera acertada y pertinente en el presente.

En relación con lo anterior, conviene precisar en que la validez del cine, o más bien, el *status* alcanzado por este medio como fuente, relato y discurso histórico para la historiografía debe ser situado históricamente en un contexto de incesantes debates contemporáneos en torno a la teoría de la historia, que se abre tras la irrupción del posmodernismo, como visión insurgente y crítica de la historiografía tradicional, que gracias al impulso revolucionario de los giros lingüísticos y antropológicos, trastoca los “desniveles” encontrados en la producción historiográfica y hace crítica a la estructura epistemológica y dogmática de la cual los historiadores de tradición se sostuvieron e incluso siguen sosteniéndose actualmente.

En primer lugar, los posmodernos instalan la noción de una verdad histórica frágil, parcial y relativa y que no es susceptible de llegar a una verdad absoluta de las cosas, ni mucho menos desde una objetividad. Es aquí donde nace la prevalencia por la subjetividad y, en consecuencia, por las representaciones que cada historiador tenga sobre los fenómenos históricos, y, por tanto, de la realidad, rompiendo así con la prevalencia tradicional del historiador, de un método, una teoría y un modelo único e inherente a la forma de escribir la historia.

El historiador entonces realiza una observación que le hace asumir, desde el giro lingüístico, que la verdad absoluta no puede ser conocida, por tanto, se produce una verdad articulada y conciliada por los sujetos y las herramientas que respaldan la elaboración del conocimiento histórico. Se concibe a esta verdad histórica como una creación del historiador en la que se insertan elementos de ficción, descripción y adornos inherentes al discurso literario, como la retórica, generando así una sensación de verdad en lo que se escribe:

“La retórica porque, de acuerdo a la doña philosophica, busca seducir donde no puede convencer por medio de la evidencia y la argumentación; y la ficción porque, de acuerdo con la misma doxa, presenta cosas imaginarias como si fueran reales y sustituye la ilusión por la verdad.”<sup>83</sup>

El debate que surge a raíz de estos nuevos enfoques presenta un escenario en el que posmodernos y no-posmodernos, en la disputa sobre la verdad histórica, se dirigen a un análisis y discusión de las representaciones que la producen, junto con los elementos literarios de los que dispone el historiador para efectuar su estudio. Elemento literario que, para los historiadores clásicos, difiere de la práctica profesional del historiador y por consecuencia, de la verdad científica, en tanto que no funciona como una herramienta para el conocimiento, sino que tan sólo marca un sello narrativo, por tanto, genera un relato.

Otra apreciación sobre este debate refiere a cómo los nuevos teóricos posmodernos indujeron en el discurso historiográfico nuevas formas de representar la historia, desde diversos medios productores de conocimiento, estableciendo así un diálogo entre la historiografía y otras disciplinas; Hayden White nos remite la idea de que “Es sólo como conocimiento representado, escrito, filmado, videograbado, fotografiado, dramatizado, y narrativizado, que el conocimiento histórico entra en el ámbito público.”<sup>84</sup> Otros intelectuales posmodernos como Rosenstone postulan que la historia puede ser representada por otros medios, como lo es el cine, que, en su producción multifacética, permite evocar eventos históricos de manera más precisa a veces, que el medio escrito.<sup>85</sup> Y es que “la historia sigue siendo inevitablemente una construcción personal, una manifestación de la perspectiva del historiador como narrador.”<sup>86</sup>

Bajo esta premisa vemos cómo el historiador posmoderno rescata lo subjetivo y cultural sobre lo objetivo, desprendiéndose así de los límites de representación y la discusión acerca de la naturaleza de la representación histórica cobra una importancia “que excede largamente el problema bastante banal de decir la verdad acerca del pasado tan bien como uno pueda sobre la base del estudio de los documentos.”<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Hayden White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010), 203

<sup>84</sup> *Ibid*, 211.

<sup>85</sup> Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes*, (Barcelona: Ariel, 1997)

<sup>86</sup> Keith Jenkins, *Repensar la historia* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2009), 16.

<sup>87</sup> White, *Ficción histórica*, 211.

Sin embargo, y aludiendo a las operaciones específicas que fundan la pretensión de verdad y la praxis crítica de la historia, conviene aclarar que desestimamos todas las posiciones y puntos de vista que conciben como iguales al régimen de verdad de la historia y el de la obra literaria novelística. En este sentido, coincidimos con Michel de Certeau en cuanto a la capacidad de la historia de producir enunciados “científicos”, si se entiende por eso “la posibilidad de establecer un conjunto de *reglas* que permitan ‘controlar’ operaciones proporcionadas para la producción de objetos determinados”<sup>88</sup> Son estas operaciones y reglas las que permiten acreditar la representación histórica del pasado y rechazar la sospecha de relativismo o escepticismo que surge del uso por la escritura historiográfica de las formas literarias: estructuras narrativas, tropos retóricos, figuras metafóricas.

En lo concerniente a esta relación, extendida al ámbito del cine, nos tomamos del escrito que José Luis Villalba y Fidel Sepúlveda elaboraron para la revista *Aisthesis* en el año 1971, buscando clarificar que “Antes que arte o industria, el cine es simplemente un lenguaje: un sistema de signos capaz de consolidar estructuras comunicantes.”<sup>89</sup> Entendido así, concebimos que el lenguaje como sistema y presentado según el modo del signo cinematográfico, ya sea referencial, constataivo o creativo, debe concebirse en el plano de su materialidad misma de ese signo, lo que es medible, tanto en un nivel cuantitativo como cualitativo, en los múltiples impactos que un filme genera sobre las audiencias, pudiendo tener una potencialidad o no de incidir en la matriz sociocultural de una época.

Entendidos en esta materia sobre las relaciones entre cine, memoria e historia, resta comprobar cómo se anudan las reflexiones que hemos esbozado para el caso que nos convoca en la presente investigación, que es el cine chileno y el éxodo de una generación de cineastas que delimitó un campo creativo, artístico y crítico bajo lineamientos políticos, ideológicos y sociales, con miras en la construcción de historias y memorias sobre lo nacional, el continente y los pueblos de los países denominados como del “Tercer mundo”. Se trata de explorar la historia de las ideas de un cine pensado, reflexionado y proyectado como herramienta de cambio. Esta es una configuración que se puede rastrear históricamente en los periodos de aprendizaje, acumulación de experiencias, acervos y afinidades, en definitiva, en la formación de una “tradición cinematográfica”.

---

<sup>88</sup> Michel De Certeau, *La escritura de la historia* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2006), 66-68.

<sup>89</sup> José Luis Villalba y Fidel Sepúlveda, “El Cine”, *Revista Aisthesis* 6 (1971): 82.

## **1.2 Institucionalización comercial: la industria inacabada del cine chileno en los años '40**

Basándonos en el paradigma de los tres actos de un guión, en el “primer acto” de nuestro escrito resulta necesario iniciar con un exordio del cine que se desarrolla a nivel nacional antes del golpe militar del 11 de septiembre de 1973, con el propósito de identificar los ejes claves que nos permitirán comprender los principales cambios y permanencias experimentados por más de una generación de documentalistas, registradores, cineastas y realizadores de videos quienes años más tarde, durante la dictadura militar, participaron en la construcción de una memoria colectiva sobre la violencia estatal.

Perseguir y divisar la estela del cine nacional de ningún modo es tarea sencilla para quien se entusiasme con investigar sobre el tema en cuestión. Esto porque, probablemente, uno de los mayores problemas que acarrea pensar en la técnica y el arte de crear y proyectar metrajes en Chile tiene relación con la diversidad de proyectos que surgieron durante el siglo XX y que determinaron la trayectoria del cine nacional. Más aún, si se busca comprender el tipo de cine que se generó durante la dictadura no podemos únicamente indagar en los condicionamientos y límites que instaló la dictadura para el mundo de las artes y los medios de comunicación para encontrar respuestas sin advertir el peso de la experiencia pasada que, como defendemos en este capítulo, resonó en el presente represivo de muchos cineastas que se propusieron abordar el tema de la memoria. De esta forma, nos preguntamos: ¿quiénes son los cineastas que propusieron hacer un cine crítico, contestador, denunciante y alternativo durante la dictadura?, ¿cuáles son sus trayectorias personales y grupales, su formación, sus experiencias?, ¿cómo se pensaban los cineastas y de qué manera se pensaba la política, la cultura y la sociedad desde el cine?, y ¿hasta qué punto estas experiencias pasadas inciden en la labor cinematográfica durante el contexto represivo de la dictadura, o más bien, en el proceso de recomposición del cine?

Tendríamos que remontarnos a la década de los '40 para avizorar los primeros atisbos de una promoción estatal sistemática de la industria cinematográfica nacional y de un proyecto integrador ligado a ésta, que se sintetizaba en Chile Films, institución nacida en el año 1942 y afiliada a la CORFO, que, si bien buscaba fomentar la producción de películas nacionales siguiendo los cánones del cine hollywoodense, dicha entidad condensaba una diversidad de proyectos incentivados por las afinidades y aspiraciones de los cineastas de querer

representar temáticas tocantes a la realidad chilena, buscando la construcción de una cultura nacional y popular.<sup>90</sup>

Por lo tanto, si comparamos las proyecciones por parte de Chile Films en su afán de promover una construcción identitaria basada en lógicas colonialistas y cosmopolitas a través de producciones caracterizadas por una estética hollywoodense y otras formas de producción y modos de concebir el cine por parte de realizadores audiovisuales, nos estaríamos adentrando a una problemática que a nuestro parecer no ha sido saciada por la historiografía, que tiene relación con la pregunta de qué tipo de industria cinematográfica existió en el país.

Más allá de que las condiciones actuales del cine en Chile confirman la existencia de una industria endeble y poco relevante para los circuitos comerciales transnacionales -pese a las contadas excepciones de películas nacionales que compiten a nivel internacional-, con exiguos niveles de exportación de producciones cinematográficas de autoría nacional, escaso financiamiento por parte de privados y por el Estado y reproducciones/exhibiciones que presentan bajos índices de consumo por parte de las audiencias y una demanda insuficiente, lo que nos interesa discutir aquí son los factores que condicionaron o limitaron la formación de una industria al estilo hollywoodense pero que a la vez dieron apertura a otras modos de entender y llevar a cabo la realización de la labor cinematográfica.

Para dilucidar el fenómeno de la industria cinematográfica en Chile, recurrimos a los planteamientos de Theodor Adorno y Max Horkheimer en relación con la *industria cultural*, en tanto que el concepto remite a una industria que cumple una función ideológica, puesto que su finalidad es la de infundir en las masas un sistema general que garantice el sometimiento a las lógicas del mercado, a partir de la oferta de productos “vendidos” por los medios de comunicación.<sup>91</sup>

Al describir las formas en que la cultura de masas, -tanto en el fascismo alemán como en el capitalismo estadounidense- produce su propio sistema totalizado y una integración total de la cultura como ideología de la Ilustración provocada por la secularización y

---

<sup>90</sup> María Paz Peirano y Catalina Gobantes, *Chile Films, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2015)

<sup>91</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Editorial Trotta, 1998 [1944]), 47-52.

racionalización de esferas conforme avanzaba el capitalismo, Adorno y Horkheimer conciben la existencia de un sistema de la cultura constituido por el cine, la radio y la televisión, como medios que pueden operar como un sistema de producción mercantil, consolidando un orden y una estandarización. De esta forma, el arte se encuentra inserto en la industria, en el marco del capitalismo, llevando a una integración total que reconoce el sistema de la industria cultural con una racionalización radical de la sociedad capitalista y el modelo fascista.

Más que buscar establecer analogías extemporáneas entre la construcción histórica de la industria cultural a la que remiten los filósofos alemanes, circunscrita al contexto del ascenso del fascismo en Europa y el avance del capitalismo estadounidense, y la construcción de una industria cultural en Chile, nos interesa dar cuenta de los elementos ideológicos que condensaron la promoción temprana de una integración del cine como herramienta ideológica.

El modelo cinematográfico hollywoodense que adoptó la institucionalidad del cine nacional, especialmente Chile Films, estimuló la realización de costosas producciones estrenadas entre 1945 y 1950 que, según Hurtado, estaban sustentadas “en guiones híbridos culturalmente, que buscaban asegurar una comercialización internacional.” El estruendoso fracaso económico y artístico de Chile Films llevó a su arriendo a particulares y su gestión estatal sólo fue retomada en la década de los ‘60’ s.

¿Fue el fracaso de un proyecto de industria cinematográfica nacional la causa que llevó a asumir inevitablemente otros derroteros? o, más bien, ¿fueron las aspiraciones personales y grupales, disociadas de una lógica de cine hollywoodense y vinculadas a otras experiencias, las que potenciaron otras formas -alternativas- de hacer cine?

Lo cierto es que el devenir del cine nacional de las décadas posteriores se hizo inevitablemente distinto al tipo de cine que se venía desarrollando, producto de la quiebra de Chile Films en el año 1949 y su entrega a manos de privados<sup>92</sup>, que llevó a que muchos y muchas cineastas buscaran nuevos horizontes para sus trabajos, volcándose así a la formación de cinematografistas, término que se utilizaba para designar a quienes estudiaban las formas de hacer cine, y que resonaba como neologismo entre quienes se

---

<sup>92</sup> María de la Luz Hurtado, *La Industria Cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización*. (Santiago: CENECA, 1986), 42.

abocaban a la realización formativa y al proceso de estudio y aprendizaje de la imagen en movimiento.<sup>93</sup>

Sin embargo, habría que discutir lo anterior. Puesto que una considerable parte de los estudios sobre la industria cinematográfica en Chile ha concedido una notable importancia a las circunstancias políticas y económicas que influyeron en los derroteros asumidos por los y las cineastas, poniendo énfasis en factores estructurales y sus efectos determinantes en la labor cinematográfica y en las transformaciones que sufrieron los proyectos esbozados, se han difuminado los alcances de las proyecciones de los sujetos mismos en la historia. ¿Qué pasa con aquellos realizadores de películas que no se sometieron a los patrones hollywoodenses?

El desarrollo y consolidación de los cines clásicos latinoamericanos, que se ve estimulado por las proyecciones de una industria cinematográfica en Chile y por la adopción de un modelo estadounidense, significó, según Alejandro Kelly (2014) el desplazamiento -aunque no definitivo- de un cine de carácter popular por una producción más próxima a los valores de los sectores medios. Es en dicho proceso que, según Kelly, la cinematografía estadounidense ocupará un lugar primordial, al ser sus modelos narrativos y representacionales dominantes en el mercado cinematográfico internacional y al proyectarse como modelos a imitar para los diversos cines nacionales. Sobre esto, el autor se toma del ejemplo del cineasta chileno Jorge Délano, quien junto a otros cineastas de la escena nacional encontró en el cine de Hollywood influencias para la creación de filmes que presentaran mayor sofisticación en su representación de la realidad social y su lenguaje narrativo, adaptando estas influencias al cine nacional. Sin embargo, hubo quienes, bajo un velo crítico frente al cine de estilo hollywoodense y centrado en temáticas “ajenas a las problemáticas sociales existentes en el país y más cercanas a una imagen cosmopolita y autogenerada sobre el chileno promedio europeizado, propusieron desligarse absolutamente de los preceptos del cine clásico, buscando fuentes de influencia en otras vertientes del cine a nivel latinoamericano.

Investigaciones como las de María de la Luz Hurtado, así como estudios más recientes como el de Paula Bell si bien dilucidan las causas que motivaron la orientación de los cineastas hacia nuevas formas de concebir su labor y de consolidar la producción

---

<sup>93</sup> Claudio Salinas y Hans Stange, *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*, (Santiago: Uqbar Editores, 2008), 24.

cinematográfica (quiebra de Chile Films y falta de financiamiento producto de la crisis económica de los '50, la censura establecida en el marco de la "Ley Maldita" durante el gobierno de González Videla) no abordan el tránsito que cursaron muchos cineastas guiados por el entusiasmo de aquellos proyectos que se disputaban la construcción de lo nacional y lo popular en oposición al cosmopolitismo defendido por algunos de los precursores de Chile Films, preconizador del proyecto liberal empresarial en el que se reconocían las clases media-altas.<sup>94</sup>

Esta reflexión nos lleva a pensar que, más que una desviación de los derroteros de los referentes del cine nacional a causa de las limitaciones de una industria cinematográfica rígida y sistemática vinculada al sistema cultural capitalista e inserta en el mercado internacional que llevó a que muchos cineastas exploraran nuevas vías de construir cine, y a imitar modelos de otros países, las proyecciones "alternativas" que comenzaban a vislumbrarse desde mediados de los años '50 tuvieron que ver con las afinidades personales y grupales de aquellos cineastas que veían en la formación y educación sobre el cine una necesidad para dar continuidad a una labor que, por esos años, comenzaba a verse permeada por los eventos y procesos históricos desarrollados en América Latina.

### **1.3. Una cultura formativa y alternativa: el estado del cine nacional hacia las décadas de los '50 y '60**

Sin ir más lejos, desde mediados de los años '50 se generó a nivel nacional un impulso en la actividad intelectual y creadora abocada al cine, promovida por las principales instituciones universitarias del país encargadas de la formación de profesionales dedicados a la realización cinematográfica. Asociaciones situadas en la capital del país tales como el Instituto Fílmico de la Universidad Católica fundado en 1955 y el Centro de Cine Experimental (CE) formado por el Cine Club de la Universidad de Chile en 1957 se abocaron tempranamente a la dirección educativa y formativa de documentalistas que buscaban egresar con el título de directores de cine y técnicos que serían capacitados para operar las tecnologías empleadas en toda producción audiovisual, especializándose en las fases de

---

<sup>94</sup> Peirano y Gobantes, *Chile Films, el Hollywood criollo*, 15.

registro y montaje, sonido, fotografía e iluminación, así como en los procedimientos de posproducción.

Comprender este proceso requiere ciertas referencias iniciales anteriores a la evolución de un “*Nuevo Cine Chileno*”. Los fundadores de un campo formativo y de aprendizaje cinematográfico, Sergio Bravo, Helvio Soto, Rafael Sánchez, Pedro Chaskel y Héctor Ríos son la “primera generación” de cineastas que debemos examinar, al establecer nuestras dataciones. Cabe mencionar en este punto de la investigación, que las dataciones propuestas no son sólo referencias temporales, sino que buscan traducir las coordenadas de las trayectorias de diversas personalidades del cine adscritas a más de una generación de cineastas. Desde esta comprensión, las dataciones elaboradas consideran referencias tales como el periodo de actividad cinematográfica de la o él cineasta, sus principales influjos teóricos y prácticos (formación, educación, principales lineamientos ideológicos a los que se adscribe), género predilecto o de especialidad (documental, ficción, experimental) y vínculos personales (mentores y aprendices). Por lo tanto, nuestras dataciones funcionan como referencias sobre las trayectorias personales y grupales del sujeto cineasta. Bajo esta modalidad, se da paso a la exploración de los albores de una cultura formativa y alternativa del cine nacional, cuyos precursores son los nombres recientemente mencionados.

Sin lugar a dudas, una figura trascendental en el desarrollo del cine nacional hasta nuestros días es Rafael Sánchez. Fundador en el año 1955 del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, que más tarde trascendió al Área de Cine de la Escuela de Artes de la Comunicación, el primero en su género en Latinoamérica, orientó desde este espacio la producción de documentales, a la investigación y a la enseñanza, logrando la sistematización de estudios de Apreciación Cinematográfica. El objetivo de estos cursos estuvo dirigido a la formación de Críticos Cinematográficos, en una época en que se vislumbraba una renovación en la cinematografía nacional. Desde esta institución se promovió la formación de cineastas y de allí saldrán potentes nombres de la cinematografía nacional como Alicia Vega, Mariano Silva, Carmen Brito, Ignacio Aliaga, Patricio Guzmán, Ignacio Agüero, Vera-Meiggs y Ricardo Larraín, entre otros.

Dos años antes, en 1953 en la Universidad Católica fue fundada la Academia de Cine y Fotografía de la Universidad Católica, que desde 1954 hizo entrar en funciones un

ambicioso proyecto apoyado en los departamentos de Escuela de Cine, Escuela de Fotografía, Cine Club y Club de Fotografía. De esta forma, el Instituto Fílmico se erigió como la primera entidad en su tipo en toda Latinoamérica – cuyo primer objetivo fue la formación de críticos cinematográficos. Desde sus inicios el Instituto asumió como derrotero la producción de documentales, la promoción de la investigación y la enseñanza. Durante los 14 años de vida que tuvo esta institución –antes de pasar a ser parte de la Escuela de Artes de la Comunicación- Rafael Sánchez además de desempeñar el cargo de director de la entidad, fue también profesor de prácticamente todas las disciplinas cinematográficas: realización, cámara, fotografía, iluminación, guión, dirección y montaje. La importancia de este espacio recae, según Mouesca, en que este se convierte en una suerte de “semillero que ayuda a la formación de nuevos técnicos y realizadores, la mayor parte de los cuales hace sus trabajos más importantes a partir de los años sesenta”<sup>95</sup>.

En los mismos años, dos personalidades se perfilan como cineastas que potenciaron la actividad y formación cinematográfica: Sergio Bravo y Helvio Soto. Bravo (1927), documentalista, director de fotografía y camarógrafo chileno, se perfiló como un precursor de las actividades que comenzaron a desarrollarse hacia finales de los años '50 en el cine universitario. Nacido en la ciudad de Los Andes en Chile, Bravo estudió arquitectura Universidad de Chile<sup>96</sup>. Por su parte, Soto (1930-2001), nacido en Santiago, realizó estudios parciales de Derecho en la Escuela de Leyes en la misma universidad así como de Teatro en la Católica. Paralelamente, trabajó en radio junto al periodista Augusto Olivares.

Bravo, a sus 28 años de edad, participó en la fundación del Cine Club de la Federación de Estudiantes de Chile en 1955, que desarrolla una viva actividad abriendo debates tras el visionamiento de películas, organizando foros de discusión sobre temas ligados al cine, publicando la revista *Séptimo Arte*, entre otras iniciativas. En el año 1959, Bravo asume la dirección del Centro Experimental, recién creado en esos años por la Universidad de Chile.

Incurсионando en las mismas vías, Helvio Soto, antes de cumplir veinte años recorre Costa Rica, México, Ecuador, país este último donde hace sus primeras armas en televisión. En 1956 se instala en Argentina, donde permanece largos años. Trabaja como asistente de

---

<sup>95</sup> Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960 – 1985)*, 164.

<sup>96</sup> Jacqueline Mouesca, *El Documental Chileno*, 62-65.

dirección de David Kohn y de Leopoldo Torres Nilsson, aunque en lo esencial su estancia en el país le sirve para completar su experiencia en televisión, donde llega a formarse como director. En esos años se siente atraído por la literatura y publica algunos libros. Cuenta que la mala acogida crítica que tuvo su novela *La fosa* lo hizo desistir de sus empeños literarios. Tras una década de ausencia, vuelve al país y se incorpora al recién creado Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile, que dará luego nacimiento a uno de los primeros canales de televisión chilenos. En la Universidad está entonces en funciones el Centro de Cine Experimental, y gracias al apoyo que recibe de sus directores, Sergio Bravo y Pedro Chaskel, parte con sus primeras experiencias fílmicas. Entre sus primeras películas escritas y dirigidas por él se encuentran tres cortometrajes de ficción -*Yo tenía un camarada* (1964), *Ana* (1965), *El analfabeto* (1965)- y un largometraje perteneciente al mismo género, titulado *El ABC del amor* (1966).

Otro destacado cineasta que estimula el campo formativo del cine en estos años es Pedro Chaskel (1932), codirector del CE, nació en Buchholz, Alemania, emigró con su familia a Chile en el año 1939, y se nacionalizó en 1952. Estudió arquitectura en la Universidad de Chile, y en 1955 fundó el cine Club de la Federación de Estudiantes de Chile, que buscaba realizar una labor de divulgación cinematográfica.<sup>97</sup> Fundó junto a otros colegas de esta asociación la revista "Séptimo Arte", dirigida por Chaskel y cuyas publicaciones constaron de cinco números, siendo la primera revista en el país que se ocupó de abordar temas teóricos y de esbozar análisis y críticas de las nuevas tendencias que se propagaban a nivel mundial en el cine, disociándose de otro tipo de publicaciones de la época en relación con el campo del cine que se enfocaban en el *gossip* sobre el mundo del entretenimiento y las producciones cinematográficas del ámbito internacional.

En lo que respecta a las resonancias de los conocimientos de la técnicas audiovisuales en este campo formativo del género cinematográfico incipiente en Chile, un nombre que permite comprobar los influjos cinematográficos europeos es Héctor Ríos (1927 - 2017), considerado como uno de los más importantes directores que ha tenido Chile en su oficio y del que ha sabido dar cuenta también como maestro de varias generaciones<sup>98</sup>. Iniciándose

---

<sup>97</sup> Revista *Séptimo arte* / Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de Chile. Santiago: Cine Club Universitario, [1954, 3 nos., año 1, núm. 1, (ago. 1954)

<sup>98</sup> Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno, Director/ Director de fotografía: <https://cinechile.cl/persona/hector-rios/>, acceso el 10 de septiembre de 2021.

como estudiante de Electrotecnia en la Universidad Técnica del Estado durante los años cincuenta y sintiéndose insatisfecho con los conocimientos adquiridos, derivó casi espontáneamente a la fotografía y a la iluminación, obteniendo una beca de estudios que le permitió ir a Italia y ser admitido en el prestigioso Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Con tal formación y una cantidad de ricas experiencias volvió al país para incorporarse al incipiente movimiento documental que agitaba las aguas de la creación cinematográfica a comienzos de los sesenta. En 1964 ingresa al departamento de Cine de la Universidad de Chile donde dirige varios trabajos documentales antes de realizar el trabajo que le daría la fama: la dirección fotográfica de *El Chacal de Nahueltoro*. Luego vendría *La colonia penal de Raúl Ruiz* y *Los Testigos* de Charles Elsseser.

Entre los referentes del cine que pertenecieron a esta “primera generación” que abrió los caminos hacia un “Nuevo Cine Chileno”, además de Chaskel, Bravo, Soto y Ríos, se pueden resaltar los nombres de Patricio Guzmán, Miguel Littin, Aldo Francia, Raúl Ruiz y Silvio Caiozzi quienes estimularon los lineamientos de un campo formativo del cine a nivel nacional. Prácticamente todos los miembros de la generación más joven de cineastas iban a desempeñar un papel destacado en la Universidad de Chile, que se consolidaba como un espacio central para la creación cinematográfica.

Sobre este respecto, John King plantea que “los orígenes de una nueva cultura cinematográfica en Chile pueden vincularse con el desarrollo de las actividades culturales en la Universidad de Chile durante la década de los años cincuenta.”<sup>99</sup> Y es que la actividad formativa no respondía únicamente a una estética del cine o a una condensación de influencias del neorrealismo italiano, el expresionismo alemán, una suerte de *estética del hambre* y un *Tercer cine* que propusieran una narrativa capaz de abordar temas relacionados con la realidad social y política en el país, sino que estimulaba una *praxis*, desde la cual se entusiasmaban vías alternativas de hacer cine en relación con lo ya existente, vías que tenían menos que ver con los estilos, las técnicas y la adaptación de modelos, que con la autogestión y reutilización de material fílmico, la circulación de producciones a través de diversos formatos, la formación de redes a nivel local, nacional e internacional para extender las posibilidades de exhibición y reproducción de las películas producidas y la formación de foros de discusión, cine clubs y colectivos.

---

<sup>99</sup> John King, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, (Bogotá: TM Editores, 1994), 239.

Sin embargo, aunque los nombres de Guzmán, Ruiz, Littin, Francia y Caiozzi pueden resonar como personalidades que figuraron dentro del entramado que se formaba en los años '50, especialmente potenciado por dos instituciones, el CE de la Universidad de Chile y el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, resulta más preciso encapsular a estos cineastas dentro de una “segunda generación” por dos razones fundamentales: un proyecto común en torno a un cine comprometido con las causas sociales, populares, políticas y revolucionarias y la búsqueda de una identidad no sólo “nacional”, sino que propia del cine chileno.

Resulta que estos cineastas que se formaron en los años '50 no respondieron principal y exclusivamente a las proyecciones y lineamientos de aquella “primera generación” que buscaba dissociarse del cine “criollo”, de tintes hollywoodenses y que buscaba estimular la consolidación de una potencial industria cinematográfica nacional con aperturas hacia el extranjero, en aras de proyectar los lineamientos de un cine crítico y reflexivo sobre las problemáticas que aquejaban a la sociedad chilena. Junto con dar continuidad a esta pretensión, esta segunda referencia de cineastas, imbuida de una efervescencia propia del ambiente generado por los procesos revolucionarios de los años '60 en América Latina en el mundo de las artes, la cultura y los medios, asumió como derrotero común la gestación de un cine capaz de rastrear, fomentar y moldear una identidad propia, dentro del contexto nacional y latinoamericano, desmarcada de todo rastro de colonialismo o de influencia foránea. Con este anhelo, esta nueva generación de realizadores salió a la calle a plasmar en imágenes personas, elementos, calles y voces jamás vistas en la pantalla grande. Realidad, autenticidad, conciencia, revolución, son palabras que a medida que la década avanzó se fueron aplicando con mayor fuerza en debates detrás y delante de las cámaras. El cine se proyectaba como una vía para la concientización de las masas. Es justamente a mediados de los 60 que surgen un grupo de largometrajes, que en mayor o menor medida, van por esos caminos, un momento bautizado posteriormente como el Nuevo Cine Chileno.

En este auge del cine documental como experimentación constante dentro de la constelación del CE, Raúl Ruiz (1941-2011) fue quien más incursionó en el cine de ficción, registrándose en su filmografía títulos como los dos cortometrajes de ficción “*La maleta*” (1963) y “*El regreso*” (1964) y el famoso largometraje de ficción “*Tres tristes tigres*” (1968). Director y guionista que pasó hasta los quince años la mayor parte de su tiempo en la isla

grande de Chiloé, situada frente a su ciudad natal, Puerto Montt, donde fue alumno durante su adolescencia de un colegio religioso.

Cuando Ruiz se traslada a Santiago, decide estudiar Derecho, paralelamente a lo cual sigue cursos de Teología; pronto, sin embargo, deja todo de lado y viaja a la Argentina, donde estudia durante un año en la Escuela de Cine de Santa Fe. Permeado por esta experiencia, en su retorno al país el joven aspirante a cineasta se concentra en la escritura de obras de teatro. Una de las cien piezas teatrales que escribe, *La maleta*, le proporciona el material para su primer cortometraje: un tipo se pasea con una maleta; tiene en su interior a otro tipo más pequeño que él. Cuando el primero se cansa, cambian la función: el grande se mete en la maleta y el otro se la echa al hombro. Es en esta primera historia en la que el cineasta deja esbozadas sus obsesiones de siempre como cineasta: las situaciones excéntricas, rayanas en lo ridículo, lo extraño y lo cotidiano y el goce de jugar con ellas. Este filme se logra producir gracias al apoyo prestado por el CE.

Otra personalidad que forja su profesión muy tempranamente, a partir de una exploración tanto del género documental como el de ficción es Miguel Littin (1942-), quien se vincula a la actividad fílmica a través del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, lo que lo conduce no sólo a elaborar sus primeras películas sino que a permearse de una tradición común desde la cual se preconizaba examinar, registrar y representar las problemáticas que aquejaban a los sectores más empobrecidos y marginales de la sociedad chilena del siglo XX. Su primer trabajo fue un cortometraje documental titulado "*Por la tierra ajena*" (1965), el cual se perfila como un registro de las desigualdades sociales de la capital, a través de la historia de un grupo de niños pobres que vagan por las calles de Santiago en búsqueda de comida, encontrándose de frente con la marginación de clases. Con la música de Patricio Manns y la colaboración de Hugo Araya, el documental de Littin se centra no sólo en dar cuenta de las problemáticas sociales propias del contexto de los años '60 en el país, sino que esta primera obra de Miguel Littin, es un reflejo del trabajo que desarrolló el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile durante estos años. Además de estos valores, existe una propuesta estética y las temáticas abordadas apelan a un cine comprometido con el contexto, que aspira a ser parte de las transformaciones sociales y diferenciarse de la producción comercial estadounidense.

Como podemos notar, dentro de este ámbito, la autoformación y educación de realizadores fue dirigida principalmente a la producción documental, especialmente en el Centro Experimental, que, como su rótulo establece, buscaba la experimentación de géneros menos explorados y difundidos en los circuitos comerciales, y en este sentido el documental ofrecía una serie de abordajes innovadores relacionados a temáticas sobre los contextos sociopolíticos del país. Bajo estos lineamientos, nos dicen los autores Claudio Salinas y Hans Stange (2008) durante los primeros años de actividad del CE fueron elaborados una serie de cortometrajes documentales que buscan una renovación de los temas convencionales, exponiendo además un cierto grado de experimentación estética.<sup>100</sup>

En cuanto a la inclusión del Centro del Cine Experimental (CE) a la Universidad de Chile, Jacqueline Mouesca (1992) reconoce un hito importante en esta fundación, y reconoce las claves innovadoras y prácticas y con las que los precursores de este organismo, aferrados a recursos escasos y dependientes de una débil infraestructura, expandieron el campo del cine a nivel nacional. En esta línea, una de esas claves fue el abordaje y la utilización del documental por parte del CE, y que como “género hasta entonces apenas cultivado y en general francamente menospreciado se convierte en la expresión más significativa del trabajo cinematográfico de la década de los 60.”<sup>101</sup>

En este espacio formativo, una personalidad que estimuló la actividad desde el género documental fue Patricio Guzmán (1941-). Nacido en Santiago, pero con estudios en el colegio de los Padres Franceses en Viña del Mar, Guzmán cursó sus estudios secundarios en el Instituto Nacional. En cuanto a su educación superior, se conoce que cursó sus estudios en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, donde estudió Historia y Geografía y luego Filosofía. Sin haber cursado completamente ninguna de las dos carreras, Guzmán incursionará en la actividad literaria, y paralelamente, se dedicará con un grupo de amigos a filmar en 8 mm una media docena de películas, elaboradas artesanalmente. Una de ellas llamó la atención de Rafael Sánchez, quien lo invitó a unirse al equipo del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, del cual era entonces director<sup>102</sup>. Allí hizo su aprendizaje y realizó en 1965 su primera película, *Viva la libertad*, un cortometraje de montaje, sobre

---

<sup>100</sup> Salinas y Stange, *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile*, 17.

<sup>101</sup> Jacqueline Mouesca, *Cine chileno, veinte años, 1970–1990*, (Santiago: Ministerio de Educación, Colección Biblioteca Nacional de Chile, 1992), 16.

<sup>102</sup> Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno, Director, acceso el 10 de octubre de 2021, <https://cinechile.cl/persona/patricioguzman>

dibujos, cuya temática central era la “opresión” de las instituciones y las estructuras de la sociedad al ser humano<sup>103</sup>. Al año siguiente filmó otro documental de características similares, *Ectroshow*. Se trató de un montaje de fotos fijas, que mostraba “una visión del mundo capitalista”<sup>104</sup>, las contradicciones entre la pobreza y la precariedad de la mayoría de la población y la opulencia y ostentación de las élites, que fue elogiado y premiado en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1966<sup>105</sup>. Aquel año Guzmán viajó a España a estudiar en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, donde enseñaban algunos prestigiosos cineastas como Miguel Picazo, José Luis Borau, Luis García Berlanga y otros. En los cuatro años en que permaneció en ella realizó varios cortometrajes, dos de los cuales fueron el fruto de su colaboración con el dramaturgo chileno Jorge Díaz: *Apuntes sobre la tortura y otras formas de diálogo*, y *El paraíso ortopédico*. Algunas recepciones de estas películas se refieren a la visión y estilo de Guzmán como una experimentación “aguda” y de fuertes contrastes de “violencia”, que aluden a la realidad concreta de los sujetos y personajes que son representados en estas producciones que se centran en la problemática política latinoamericana, denotándose una “cualidad crítica” y un “posicionamiento político auténtico”<sup>106</sup> de parte de Guzmán.

Otro cineasta que se relacionó con algunas de estas personalidades del cine fue Silvio Caiozzi (1944), descendiente de una familia italiana, cuya pasión por las imágenes las atribuye a su abuelo, quien era fotógrafo de plaza pública, y que incidió en sus gustos desde que era un niño por la proyección de películas.<sup>107</sup> En 1964, al término de sus estudios secundarios, Caiozzi viaja a Estados Unidos y en 1967 se gradúa en la Universidad de Chicago en la especialidad en Comunicaciones, con Mención en Cine y Televisión. En su retorno a Chile, incursiona en el cine acompañado por Helvio Soto, quien es considerado por Caiozzi un mentor para él.<sup>108</sup> Con él trabaja como asistente de dirección en sus primeras filmaciones y bajo la dirección de fotografía en las principales películas de Soto. Esta experiencia conjunta llevará a que más tarde ambos formen una productora de cine y publicidad.<sup>109</sup> Hacia fines de los años '60 Caiozzi se destaca como director de fotografía y

---

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Ibid.

<sup>106</sup> *Cine Foro* 4 enero 1965, 5 noviembre 1965 y 7, 1966.

<sup>107</sup> Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno, Director, acceso el 23 de octubre de 2021, <https://cinechile.cl/persona/silviocaiozzi>.

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Ibid.

camarógrafo de otros cineastas nacionales de renombre, como Raúl Ruiz y Aldo Francia, cumpliendo además esas mismas funciones en películas filmadas en Chile por realizadores extranjeros: *Estado de sitio*, de Costa Gavras y *Los soles de isla de Pascua*, de Pierre Kast.<sup>110</sup>

Habiendo explorado brevemente estas trayectorias de las principales personalidades del cine de los años '50 y '60, queda por comentar acerca de los espacios que fueron estimulados por dichos realizadores. La conformación de un ambiente de aprendizaje y realización audiovisual ligado a los centros universitarios mencionados estimuló la creación de otros espacios e instancias de formación, archivística y colaboración que en los años '60 se vislumbraban como un entramado cultural atractivo que ofrecía diversas posibilidades creativas para quienes incursionaron en el cine de esa época. En este marco, una de las asociaciones más importantes para la difusión de la cultura cinematográfica fueron los "Cine clubes", específicamente los formados en Santiago (el Cine Club Universitario de la Universidad de Chile) y Viña del Mar, fundado por Aldo Francia, sobre quien debemos detenernos a revisar su trayectoria, ya que si bien pertenece a la generación de cineastas que se forma desde los años '50 en Chile, es uno de los cuantos que busca no sólo promover la discusión crítica sobre el cine tanto nacional como en América Latina sino que, paralelamente, introducir en sus producciones audiovisuales los diversos lineamientos de vertiente crítica, marxista y vinculados a los procesos liberacionistas encauzados con mayor expresión durante los años '60 en la región, con el afán de otorgar las claves para gestación de un cine revolucionario.

Descendiente de italianos, Aldo Francia cursó sus estudios primarios en Italia y terminó su educación secundaria en Valparaíso y Viña del Mar. Estudió medicina y obtuvo el título médico en 1949, especializándose en Pediatría y ejerciendo su oficio en Valparaíso. Sus primeras aproximaciones al cine son desde muy temprana edad.<sup>111</sup> Tras haber visionado *El ladrón de bicicletas*, Francia decide hacer cine disociado de la mera entretención, apostando a la producción de películas con un marcado carácter social.<sup>112</sup> Adquiere una cámara de 8 mm y comienza el visionado sistemático de películas de diversos realizadores,

---

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Cinechile, enciclopedia del cine chileno, acceso el 20 de abril de 2022, <https://cinechile.cl/persona/aldofrancia/>.

<sup>112</sup> Ibid.

que analiza y discute luego con otros cinéfilos.<sup>113</sup> Éstos, además, son espectadores de sus primeras filmaciones, breves películas documentales. Es el caso del registro que hizo de la popular fiesta religiosa de la Virgen de Andacollo, aprovechando un viaje que hace al norte del país en 1960, junto con Mario Baeza, director del Canal 4 de TV. Con éste y otros trabajos la técnica del encuadre y va definiendo un estilo narrativo específico. En cuanto a sus influencias, fueron relevantes las lecturas de revistas de cine, como la publicación italiana titulada *L'altro cinema*, a la que se suscribió en un nuevo viaje a Europa. A partir de estos influjos, Francia aprendió a manejar aficionada y rudimentariamente una cámara, y logra perfeccionar la sensibilidad para encuadrar, y marcar un ritmo de montaje adecuado.<sup>114</sup> Pasa luego a una segunda etapa como realizador, incursionando en la ficción con una cámara Paillard de 16 mm, filmando un proyecto cortometraje que tuvo a sus hijos como protagonistas, titulado *El Rapto*. Tras esta larga trayectoria, sus propósitos y aspiraciones son condensados en una gran culminación: El 20 de agosto de 1962, funda el Cine Club en la ciudad de Viña del Mar, que marca un momento decisivo en sus proyecciones como realizador.<sup>115</sup>

En este espacio, Francia sigue los caminos de la enseñanza, dictando en el Cine Club un curso de Introducción al Cine y Cámara, que culmina con la realización de un cortometraje titulado *La Escala*, basado en un texto poético de Celia Munchmayer. Desde su fundación, en la entidad se llevan a cabo numerosas actividades que hasta entonces no se habían gestionado de esa manera en el país: desde foros, cursos técnicos y teóricos, muestras de cortos, pasando por clases de historia del cine donde se muestran los orígenes del cine y su desarrollo hasta los años '60, hasta las conferencias de cine. La cultivación de este espacio de aprendizaje durante los años '60 amplía las iniciativas del club, el cual pasa a denominarse *Cine Arte*, y desarrolla la publicación de una revista titulada *Cine Foro*. Las actividades promovidas por el club potencian entre sus componentes la realización de cortometrajes y la publicación de artículos sobre la especialidad en diarios y revistas. Además, se habilita la primera sala de Cine Arte de Chile.<sup>116</sup> Su desarrollo prosigue en esta línea, promoviendo clases gratis de cine, dando paso a la fundación de la primera Escuela de Cine en el país, la cual debido a un exiguo apoyo público, se mantiene abierta por poco tiempo. Pese a esto, fueron varios y varias las cineastas que cursaron estudios en ella.

---

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Ibid.

Según lo recopilado, la cineasta Valeria Sarmiento declaró que su paso por esa escuela fue decisivo en su decisión de dedicarse al cine<sup>117</sup>.

Tras estos esfuerzos, quien mostrase ser un decidido y enérgico activista del cine<sup>118</sup>, Francia, aprende la misión de levantar el *Festival de Cine de Viña del Mar*, que será su mayor contribución al incipiente movimiento cinematográfico que se articulaba en Chile. Se trató de un festival que inició como un cine amateur, para convertirse, en 1966, en un auténtico Festival de Cine Chileno, que se desarrolla de forma simultánea al Primer Encuentro de Cineastas Chilenos.<sup>119</sup> Pero el prestigio alcanzado y la madurez organizativa permite dejar definitivamente atrás la etapa de “los aficionados y del cine de 8mm”, y en 1967, lo que cronológicamente correspondía al Quinto Festival de Cine de Viña del Mar, pasa a ser el Primer Festival del Cine Nuevo Latinoamericano, que comprende además un Primer Encuentro de Cineastas del continente. Concurren varias decenas de cineastas de ocho países latinoamericanos, y se proyectan más de cincuenta películas, la mayoría de ellas documentales. El público chileno tiene así la oportunidad de conocer notables producciones, en particular el trabajo de los cineastas cubanos –Humberto Solás y Santiago Álvarez—, brasileños como León Hirszman y bolivianos como Jorge Sanjinés. Dos años después se realiza el Segundo Festival del Cine Nuevo Latinoamericano, cuya importancia histórica está rubricada por la exhibición de más de un centenar de filmes, y la participación de más de ciento cuarenta cineastas. El Festival es, además, el evento inaugural de lo que en adelante se llamará “Nuevo Cine Chileno”, porque se exhiben ahí por primera vez *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin, y el primer largometraje de ficción de Aldo Francia, *Valparaíso mi amor*.

Tres años después, Francia estrena *Ya no basta con rezar*, un filme cargado fuertemente de los lineamientos de la teología de la liberación y que cuenta la historia de un sacerdote, párroco de una iglesia de un barrio de burgueses, que vive un proceso que lo lleva a la toma de conciencia de las contradicciones y la lucha de clases. Análogamente, Francia había estudiado medicina y predicado el cristianismo que se definía bajo la visión representada en el filme. Su proximidad con el marxismo desde la vereda del cine definieron sus convicciones sociales, en torno a las problemáticas en el país, que auguraban un cine crítico, contrario al cine de tipo “evasivo”. Se trataba de un “Nuevo cine” que “no tiene nada

---

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Ibid.

en común con el cine anterior –dice en una entrevista-; trata de estimular, de movilizar al espectador, de desalinearlo y provocarlo; es una cinematografía con una perspectiva social”<sup>120</sup>.

Como se aprecia a través de la figura de Francia, la potencialidad de estos espacios de actividad creativa recaía no sólo en la capacidad de sus miembros de levantar redes, fomentar la circulación del material audiovisual, gestionar círculos de discusión y exhibiciones para los visionamientos de las películas producidas, sino que también en una comprensión con mayores alcances, por parte de los precursores de la actividad audiovisual en el país, de la labor cinematográfica como tal. Sobre este respecto, Salinas y Stange conciben un proceso paralelo a la apertura de las universidades hacia problemas contemporáneos de la sociedad, entre ellos el cine, que ocurría al interior del campo cinematográfico y tenía relación con el surgimiento de las “políticas de autor”, entendidas como

“un marco de interpretación de los trabajos cinematográficos como obras artísticas autónomas que, entre sus diversas consecuencias, modifica el estatuto del cineasta, los códigos de realización y recepción de las «obras», modifica el concepto de «industria» cinematográfica y los criterios y géneros de la crítica y, por sobre todo, crea nuevos hábitos de espectación y consumo de cine, formando públicos «cinéfilos», que no sólo ven películas: discuten con ellas, leen revistas especializadas, asisten a cine-foros y cine-clubes.”<sup>121</sup>

En sintonía con los planteamientos de los autores, John King señala que a mediados de la década se fundó un cine club que ayudó a consolidar una aproximación más sofisticada al cine, con un periódico cinematográfico, un programa radial y proyecciones semanales de películas extranjeras.<sup>122</sup>

Ciñéndonos a las actuales definiciones que la Red de Arte, Cultura y Patrimonio de las Universidades del Estado de Chile ha elaborado sobre los Cine Club y que, como creemos, sintonizan con las pretensiones formativas y colaborativas de los Cine Club existentes desde los años '50 en adelante, comprenderemos que estos espacios fueron pensados y generados bajo dinámicas y lógicas alternativas a los espacios comerciales en los que

---

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Salinas y Stange, *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile*, 30.

<sup>122</sup> King, *El carrete mágico*, 239.

generalmente circula la producción cinematográfica. De esta forma, un Cine Club puede concebirse como:

“... un espacio de autogestión, coordinado por personas individuales o pertenecientes a un colectivo, que se reúnen para la exhibición, apreciación y discusión de obras audiovisuales, con el objetivo de educar y formar públicos a través del debate horizontal entre los participantes, así como ampliar la cultura cinematográfica habilitando el acceso a obras que generalmente no se encuentran en circuitos comerciales o tradicionalmente establecidos.”<sup>123</sup>

Buscando dar cuenta de las dinámicas detrás de los Cine Club promovidos durante estos años, nos servimos de la revista oficial del Cine Club Viña del Mar dirigida por José Troncoso desde 1964, la cual cubre una parte importante del registro y descripción de las actividades fomentadas por dicha asociación.<sup>124</sup>

Así, desde los años '60, vemos cómo cineastas del ámbito nacional desde ya establecían nexos entre colegas y asociaciones locales, como fue el caso de los Foros de cine promovidos en el Canal 8 T.V. por la Universidad Católica de Valparaíso y su visibilización por el registro hecho por la revista del Foro Club de Viña del Mar, así como con otros países, vinculando asociaciones locales de Cine Club con organizaciones internacionales tales como la U.N.I.C.A. (Unión Internacional du Cinema d'Amateurs) de Bruselas (Bélgica), -que se encargaba del patrocinio de festivales, concursos y de reunir a las federaciones de Cine Clubes existentes en distintas regiones- y varios festivales europeos como lo fue el Festival de Olbia en Cerdeña (Italia) que presentó una serie de películas que serían enviadas a Chile.<sup>125</sup>

Si bien lo descrito puede visualizarse como una gestión circunscrita a ámbitos en los que se relaciona una “elite cultural”, lo cierto es que los canales de accesibilidad que se abrían con los Cine Club buscaron responder, desde un primer momento a la necesidad de las comunidades a organizarse para acceder libremente al arte y al conocimiento, lo que se advierte en las constantes invitaciones por parte de los Foros de los principales Cine Clubs de Santiago, Valparaíso y Viña del Mar a trabajadores sindicalizados, estudiantes, asociaciones de mujeres e interesados en la formación cinematográfica para que

---

<sup>123</sup> Red de Arte, Cultura y Patrimonio de las Universidades del Estado de Chile, *Cineclubismo y educación*. (Santiago: Dirección de Creación Artística VID Universidad de Chile, 2019), 26.

<sup>124</sup> *Cine Foro*, 3, septiembre/octubre 1964.

<sup>125</sup> “Noticias de Cine Aficionado”, *Ibid.*, 11-13

participaran de las actividades realizadas por estas asociaciones.<sup>126</sup> Resonaba en el ambiente creativo una concepción de los Cine Clubs como espacios que perduran en el tiempo, “sin fines de lucro y abiertos a toda la comunidad, enfocados en la educación estética y política, fomentando así la diversidad cultural.”<sup>127</sup>

Hasta aquí, podemos advertir que los lineamientos de la formación y la autogestión cinematográfica correspondían a apuntalamientos políticos e ideológicos, estrechamente vinculados a las dinámicas locales y regionales que influyeron en la mirada de muchos creadores chilenos que no sólo adquirirían un grado de madurez en relación con los aspectos técnicos y estéticos, sino que, dentro de este entramado educativo y de la praxis del cine, desarrollaron una visión crítica sobre los acontecimientos y coyunturas políticas y sociales que asolaban especialmente a los sectores más empobrecidos de la sociedad chilena.

En este sentido, el tipo de “cultura cinematográfica” que se buscaba fomentar puede rastrearse en los manifiestos y foros en los que varios cineastas del ámbito nacional participaron y expresaron sus proyecciones sobre el cine en Chile, donde se dejaba testimonio de las referencias y coordenadas que buscaba un cine claramente vinculado con los movimientos de vertiente revolucionaria y emancipatoria que se desarrollaban en América Latina, en gran medida por la influencia que la Revolución Cubana tuvo en el mundo de las artes, la cultura y los medios de comunicación.

#### **1.4. Definiciones frente a lo nacional y frente a América Latina: Las extensiones de una cultura cinematográfica en la construcción de un Nuevo Cine, 1967-1973**

El esclarecimiento ideológico y político y las definiciones que esta generación de cineastas elaboraba sobre su quehacer cinematográfico y su *deber de ser* para con el *pueblo* era en cierta medida un efecto tanto de los procesos de formación a nivel local, en los cuales se entroncaba el quehacer cinematográfico con la militancia política y el compromiso social, como de la permeabilidad de ciertas influencias provenientes de distintos movimientos culturales y específicamente cinematográficos que comenzaban a resonar con fuerza durante los años '60 y '70 en América Latina.

---

<sup>126</sup> *Cine Foro* 4 enero 1965, 5 noviembre 1965 y 7, 1966.

<sup>127</sup> Red de Arte, Cultura y Patrimonio, *Cineclubismo y educación*, 26-27.

Ignacio Del Valle (2014) delimita un movimiento específico en un momento muy particular de la historia política y cultural de América Latina, llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), que desde principios de los años sesenta se desarrolló como un proyecto que, pese a la dispersión geográfica y a la diversidad de enfoques y visiones de sus incitadores, preconizaba una motivación y manía colectiva por construir una idea en torno a una nueva América Latina América, libre de opresión hacia los pueblos del continente y apoyada en las imágenes del cine.<sup>128</sup>

Aun las discusiones entre los propios cineastas aportaban a ese proceso de asociación y colaboración, como la ocurrida entre Solanas y Rocha, narrada por Del Valle, donde el primero acusa al segundo de hacer un cine autor y, en respuesta, el segundo lo acusa de hacer un cine panfletario. A partir de estas disputas, surge la pregunta de cuál era la proyección propiamente cinematográfica del NCL. Sobre esto último, el autor señala en su libro que hubo diversas respuestas que formulaban una corriente cinematográfica de este movimiento de escala continental. Entre las que más resonaban estaban la de hacer otro cine, opositor tanto a Hollywood como a Europa, como proyecto preconizado desde el famoso Tercer cine de Solanas y Getino; hacer del cine una industria revolucionaria, tomando como ejemplo a seguir la actividad del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, y del cine de la Unidad Popular. En síntesis, se trataba de escape del folclorismo, de lo pintoresco, de los formalismos y de los cánones estériles de las metrópolis de Occidente y de sus émulos en Latinoamérica para reconocer “el hambre de ensoñación y de transformación de la realidad”, como proponía Glauber Rocha. En todos estos casos, se trataría de entrar en trance con las cámaras para conjurar el hambre, dejando aflorar un ansia estética, un ansia de otra comunidad. Un hambre de imágenes y de percepciones que serían efectivamente, auténticamente, nuestras: no las mejores del mundo, sino las mejores para nosotros simplemente por el hecho de ser nuestras.<sup>129</sup>

Este desarrollo en la praxis y teoría del cine a nivel nacional y regional resonaba en los foros de discusión y cineclubs, espacios en los que se reconocía un ambiente esperanzador. Coincidiendo con esta percepción, los precursores de los Cine Clubs

---

<sup>128</sup> Ignacio del Valle Dávila, *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental*. (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014)

<sup>129</sup> Glauber Rocha, “Estética del hambre”, *Ramona* 41 (2004), 52-55.

sintetizaban en uno de sus números de 1965 este ambiente de efervescencia generalizado, escribiendo que

“soplan otras brisas para el cine nacional que, por fin, será seriamente considerado de acuerdo a la enorme importancia que tiene como arte y como medio de comunicación. Se habla de proyectos de ley que favorecen al cine chileno, de estudios que se realizan para darle un gran impulso. Ojalá estos rumores se concreten y pronto, porque el ambiente propicio para ello ya está dado hace mucho tiempo y los realizadores chilenos esperan, impacientes, ser comprendidos y estimulados.”<sup>130</sup>

Dos años más tarde, en 1967, Aldo Francia señalaba sobre este mismo proceso que:

"Desde hace dos años soplan en Chile aires nuevos. El supremo Gobierno y el Parlamento, por un lado, y la Universidad y el Municipio por el otro, ven al cine con ojos diferentes: ya no es sólo el medio de distraer a las masas y provocarles sensaciones de dudoso origen. Ya no es el opio del pueblo. Ve en el cine el vehículo social que contribuirá a elevar el nivel cultural de la nación; el vehículo económico que le dará pan y trabajo a sus hijos; el vehículo americano que poco a poco nos llevará a nuestra ansiada unión.”<sup>131</sup>

Sobre el extracto, se concibe que un objetivo importante del Club fue el de trenzar redes con diversos espacios y actores, así como de incidir en los diversos sectores de la sociedad desde un cine que buscaba ser vislumbrado como un campo artístico y cultural, así como un medio educacional y económico. Estas pretensiones respondían, sobre todo, a las limitaciones que imponía la censura sobre el cine, lo que se trasluce de la siguiente manera en la publicación:

“Otra vez la censura. Y el camino está abierto nuevamente para la gran polémica. Se discute, se habla demasiado, se dan soluciones, por último, se emiten juicios condenatorios. Pero el problema subsiste. La Censura Cinematográfica de Chile ha rechazado otro film importante, ha prohibido su exhibición en nuestro país y, por ende, el público nacional no podrá ver una obra cinematográfica que valía la pena conocer. Antes había sido el problema de “Una Mujer es Siempre Una Mujer”, de

---

<sup>130</sup> <<noticias. Nuevas brisas soplan para el cine chileno. Luisa Ferrari>> Revista Cine Foro, Cine Club Viña del Mar, 5 (2) 1965: 14.

<sup>131</sup> Aldo Francia, *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, (Santiago: CESOC/Ediciones ChileAmérica, 1990), 120

Godard, o el de “El Bello Sergio”, de Chabrol. Ahora le ha tocado su turno fatal a “El Silencio”, de Ingmar Bergman”<sup>132</sup>.

Aquí, se reconoce la actividad del Consejo de Censura Cinematográfica, principal ente rector de la censura que había funcionado en el país desde 1925, año en que fue creado por Decreto ley número 558, por orden del Gobierno de Arturo Alessandri, y operó como un organismo calificador de la totalidad de producciones tanto extranjeras como nacionales, autorizando o rechazando su exhibición en las salas del cine del país, e insulso, extendiendo sus facultades a la prohibición de películas cinematográficas que fueran “contrarias a la moral, a las buenas costumbres y a la seguridad y tranquilidad del Estado”<sup>133</sup> Esto explica los motivos por los que el Club enfatizaba en la incidencia que debía provocar el cine, fomentado desde los canales alternativos a los oficiales, en las audiencias, con el afán de transformar las impresiones que se tenían del cine y sus distintos géneros. A su vez, la propia fundación del club, como espacio creativo y de formación inicialmente autogestionado, respondió a las aplicaciones de una censura que, no exenta de variaciones, fue rígida y estricta con películas de índole política y sexual<sup>134</sup>.

Desde estas pretensiones, el club buscó plantearse como un movimiento diverso que a la vez se potenciaba por las coincidencias discursivas entre los realizadores, en el cual “Todos eran parte de la efervescencia cultural de finales de los años sesenta y estuvieron influidos por el florecimiento del cine latinoamericano.”<sup>135</sup> Un aspecto interesante de este movimiento en lo que se refiere a sus disonancias y consonancias es que muchos de sus participantes definían su labor bajo distintas designaciones, que en general estaban en directa relación con los géneros y estilos que trabajaban los realizadores.

La autoimagen que las diversas personalidades del cine tenían sobre su labor se pueden rastrear en la vastedad de revistas culturales, artísticas y cinematográficas que fueron publicadas durante la década de los '60. Un primer acercamiento a las distinciones que en este tiempo se esbozaban sobre la labor cinematográfica se vincula a los escritos de la revista “Cine Foro” editada y publicada por el Cine Club de Viña del Mar. En uno de sus

---

<sup>132</sup> <<Cine polémica: Otra vez la censura. Kerry Oñate>>, Revista Cine Foro, Cine Club Viña del Mar, 5 (2) 1965: 9.

<sup>133</sup> <<Reglamento de Censura Cinematográfica>>, <<decreto Ley 558>>, *Diario oficial de la República de Chile*. Santiago : Imprenta Nacional, (1 oct. 1925), p. 2.405-2.406.

<sup>134</sup> <<Cine polémica: Otra vez la censura. Kerry Oñate>>, Revista Cine Foro, Cine Club Viña del Mar, 5 (2) 1965: 9.

<sup>135</sup> King, *El carrete mágico*, 242-243.

números, se resaltan los elementos y características que delimitan el campo del cine como un *arte*, disociándose de las concepciones científicas que reconocían en la “*Kinéma*” (“movimiento”) de las imágenes una innovación tecnológica que marcaba el progreso:

“El cine es un arte. Y el cine, al igual que cualquier otro arte, es expresión (...) de una idea o de un conflicto. Y expresión en lenguaje cinematográfico. Tiene en común con la pintura y la escultura, la posibilidad de desarrollarse en el “espacio”. Tanto el cine como la pintura y escultura siguen leyes parecidas, pero no iguales, de composición y de color. Por otro lado, tiene en común con la literatura y el teatro la posibilidad de desarrollarse en el “tiempo”. Y también en este campo a pesar del parecido de las leyes directrices en cuanto a composición dramática se refiere, no hay identidad entre ellas. El cine sigue leyes propias. El cine tiene una forma de expresarse completamente particular. Cinematográfica.”<sup>136</sup>

Así en más, es posible que los años ‘60 fueron los de mayor aprendizaje y lecciones tanto para la generación de cinematógrafos que ya se habían formado en las décadas anteriores como para aquellos y aquellas realizadoras de material audiovisual que comenzaban a desarrollar sus primeros proyectos. Fijarse en el oficio de cineasta durante estos años implica reconocer una agencia, una actividad significativa desplegada con fines claros, moldeada por motivaciones sociales, políticas y culturales, cuyo valor histórico se circunscribe al plano de la realización de un cine ajustado a los parámetros y renovaciones teóricas y cognitivas del *Nuevo Cine Chileno*, y, desde una perspectiva más global, de un cine militante latinoamericano y de una narrativa que se disputaba la visión hegemónica moldeada por las historias oficiales, proponiendo una versión alternativa de la historia. Esta tendencia hacia un cine “revolucionario” o “liberacionista” se remarcó para el caso de algunos realizadores nacionales durante el gobierno de Frei Montalva, y después, durante los tres años de la Unidad Popular. Se atisbaba así un cine socialmente comprometido con el pueblo, a merced de este y de los sectores populares, y políticamente empeñado en apoyar y encauzar la vía chilena al socialismo propugnada por Allende y la UP.

En relación con las proyecciones asumidas durante los años ‘60 y ‘70 por la generación de cineastas que surgió de la etapa formativa que hemos expuesto más arriba, Daniel Fauré nos da luces del proceso de formulación y praxis de un cine fuertemente vinculado con el contexto sociopolítico del país y con los sectores populares, cuando plantea que:

---

<sup>136</sup> <<Introducción al cine, Aldo Francia>>, Revista Cine Foro, Cine Club Viña del Mar 5 (2), 1965: 22.

“...luego de una fase inicial de re-descubrimiento de lo popular por parte de los cineastas y documentalistas, se experimentó al interior de esta corriente un fuerte proceso de redefinición del rol social y político del arte y de las y los artistas como sujetos históricos, alimentado por el creciente proceso de movilización popular experimentado desde mediados de la década del ‘60 y, sobre todo, durante la Unidad Popular (UP).”<sup>137</sup>

Prosiguiendo con este razonamiento, el autor sostiene que en este proceso de redefinición, los cineastas apostaron por concebir la labor audiovisual como una herramienta pedagógica de y para el campo popular, que configuró dos posiciones claras: “una donde el cineasta cumple una función de vanguardia encargada del esclarecimiento ideológico de las masas (...) otra donde su labor se enfoca en facilitar la objetivación de la realidad que permita, a los propios sectores populares, leer su proceso de manera crítica.”<sup>138</sup>

Sumado a esto, y como una práctica constante de parte de los cineastas nacionales desde los tiempos de autogestión y formación que dominaron el ámbito audiovisual a nivel universitario y de cineclubs durante los años ‘50 y ‘60, todos los cineastas que se proyectaban bajo los lineamientos del cine como herramienta pedagógica realizaban sus trabajos con escasos recursos. Las películas de Ruiz, Elsesser, Francia y Littin fueron realizadas, consecutivamente, con la misma cámara. Todos eran parte de la efervescencia cultural de finales de los años sesenta y estuvieron influidos por el florecimiento del cine latinoamericano, como pudo verse en el encuentro de realizadores cinematográficos organizado por Aldo Francia en Viña del Mar en 1967.<sup>139</sup>

Retomando la cuestión sobre el proceso de redefinición del cine como herramienta pedagógica de liberación, Fauré argumenta que frente al proceso general de visibilización de los marginales -definidos así desde su emergencia como sujetos históricos hacia finales de los años ‘50, cuando una franja importante de los sectores populares decidió cuestionar la distribución desigual en términos territoriales y de poder- los cineastas chilenos que se habían agrupado en torno a un “sentido social” frente a estos sujetos y su realidad, no fueron ajenos a este proceso, y buscaron posicionarse en dicho proceso de dos formas:

---

<sup>137</sup> Daniel Fauré, “El Nuevo Cine Chileno y los pobres del campo y la ciudad: ¿Hacia una concepción político-pedagógica del cine? (1957-1973)”, *Palimpsesto* 10 (2016), 43.

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> King, *El carrete mágico*, 242-243.

“creando maneras de aportar desde la especificidad de su trabajo y, por otro lado, buscando responderse también algunas preguntas internas en relación a quiénes eran estos ‘otros’ que surgían desde los márgenes de la modernización, cuestionando los pilares sacrosantos de la sociedad burguesa (en este caso, la propiedad privada) y que parecían anunciar una nueva cultura y política liberadoras.”<sup>140</sup>

En segundo lugar -y en esta misma línea-, el autor concibe que fueron tres los elementos que permitieron que los cineastas se conformaran como sujeto colectivo, posibilitando a su vez la maduración de sus posicionamientos políticos en profunda sintonía con sus pares latinoamericanos: 1) El apoyo gubernamental, que se materializó en la creación del Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica a cargo de Patricio Kaulen, significó un respaldo político importante para la actividad cinematográfica, estimulando la tendencia de buscar “un rol sociopolítico más definido por parte de los cineastas frente a una realidad que comenzó a hacerse más patente en su necesidad de transformación y que los cineastas intentaron, en primera instancia, registrar ‘tal cual era’.”<sup>141</sup> 2) este proceso llevó inevitablemente a que el recurso del documental se perfilara como una herramienta vital, con lo que se inauguró una etapa donde los marginales “se tomaron la pantalla”. 3) Fauré le concede una importancia tanto simbólica como práctica a un *hito* fundante como lo fue la convocatoria al Primer Festival de Cine Nuevo Latinoamericano de Viña del Mar en el año 1967.

Erigido como un espacio de encuentro y diálogo de los principales exponentes de lineamientos filmicos similares a los que comenzaban a desarrollarse con el Nuevo Cine Chileno, el festival de cine de Viña del Mar y la confluencia de ideas, discursos y proyectos que sintonizaban y se sintetizaban en este evento, propició “una maquinaria teórica y práctica” generó en los cineastas chilenos participantes “...un sentimiento de pertenencia a una corriente mayor -agrupándolos, entre ellos, al mismo tiempo- y (...) una seguridad en su trabajo al constatar cómo, con iguales medios, sus compañeros del continente llevaban a cabo su tarea.”<sup>142</sup>

También, este importante acontecimiento imbricado a los dos elementos ya mencionados les otorgó a los cineastas chilenos un *leitmotiv* que orientó los derroteros de una generación

---

<sup>140</sup> Fauré, *El Nuevo Cine Chileno y los pobres del campo y la ciudad*, 50.

<sup>141</sup> *Ibid*, 50-51.

<sup>142</sup> *Ibid*,. 51

de cinematógrafos compuesta por realizadores como Raúl Ruiz, Helvio Soto, Miguel Littín, Patricio Guzmán, Aldo Francia, Pedro Chaskel, Douglas Hübner, entre muchos otros. En definitiva, el autor considera que este *leitmotiv* conseguido encauzaba la búsqueda de estos realizadores por "...contribuir al desarrollo de la cultura nacional, frente al avance imperialista, a través de abordar los conflictos sociales en la perspectiva de la concientización de las masas populares.", tratándose de una aproximación por parte del *Nuevo Cine Chileno* hacia los marginales -que recién en este periodo mostraba sus atisbos- que "no sólo constituía una búsqueda de apertura temática, sino una opción política para afinar la mirada política de los cineastas en tanto sujetos."<sup>143</sup>

Coincidiendo con esto último, King establece una breve recapitulación de los filmes provenientes del *Nuevo Cine Chileno* que más resonaron a nivel nacional e internacional, tales como *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz; *Caliche sangriento*, de Helvio Soto; *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia; *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín, y *Los testigos*, de Carlos Elsesser, películas de tal profundidad y exploración histórica sobre la guerra, las costumbres populares, el paisaje natural, social, político cultural y la pobreza que asola las poblaciones, que reflejan una era de madurez de los jóvenes creadores chilenos, en un momento, durante los años 1968 y 1969, en que "los cineastas podían verse como un grupo, aunque con diferentes tendencias ideológicas y estéticas."<sup>144</sup>

Carlos Flores Delpino (1944) Terminada su educación secundaria estudia, entre 1962 y 1968, Medicina Veterinaria en la Universidad Austral de Chile, en la ciudad de Valdivia. A su término, da un giro drástico a su vocación e ingresa a la carrera de Cine y Teatro en la Universidad Católica de Santiago. Realiza luego sus primeros documentales, *Nutuayin Mapu* y *Descomedidos y Chascones*. Este último es un trepidante testimonio sobre la vida de los jóvenes en los años de la Unidad Popular.

Estos esclarecimientos políticos, ideológicos y prácticos que orientaban la labor cinematográfica del Nuevo Cine Chileno se sintetizaban en el año 1970 en un breve escrito publicado en la Revista *Punto Final* bajo el título de "El manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular". En este breve escrito de tres páginas firmado por unos pocos cineastas, se hacía un llamado a los cineastas chilenos, señalando que se estaba en un "momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la

---

<sup>143</sup> Ibid, 52.

<sup>144</sup> King, *El carrete mágico*, 242.

construcción del socialismo.”<sup>145</sup> Además, en este escrito se declaraban los principios en los que se identificaban estos cineastas, como lo eran el rescate de los valores como “identidad cultural y política”, la proyección del cine como “arte revolucionario”, la disociación de una forma de hacer cine para el efectivo reconocimiento de múltiples formas de realizar cine para la proyección de la lucha, y la búsqueda de extender el cine a todos los chilenos, en tanto que este es “un derecho del pueblo.”<sup>146</sup>

Sobre el sentido de “recuperación” que plantea el escrito, se pueden apreciar los atisbos de una concepción testimonial, cuando no memorial, sobre la historia del “pueblo chileno” y la importancia de constatar aquellos relatos y representaciones contados por los sujetos populares, sobre su propia cotidianidad, luchas y experiencias condicionadas por su pasado. Esto se esclarece en las declaraciones de principios del manifiesto, donde se señala que una de las máximas pretensiones de este cine de vertiente “revolucionaria” sería la de “retomar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro”<sup>147</sup>.

Como se puede apreciar, las definiciones de este manifiesto no dan luces de una elaboración de carácter programático capaz de establecer las claves para la consumación de un cine proyectado hacia el porvenir y producido para el pueblo, y más bien se trataba de una suerte de retórica que resonaba como un eco de los postulados que muchos precursores del Nuevo Cine Chileno planteaban en sus películas. Pese a ello, los componentes liberacionistas, revolucionarios y la comprensión del cine como herramienta pedagógica se pueden vislumbrar en esta declaración de principios, dando cuenta de la valoración del cine como un dispositivo a ser configurado según los proyectos preconizados.

De tal forma, no sólo resonaban los ecos de la ardorosa actividad del Nuevo Cine Chileno en el presente de quienes hacia los años '70 aspiraban a convertirse en cineastas y realizadores de producciones audiovisuales, sino que también repercutían las definiciones de quienes abogaban por un cine como campo de estudio (como demostraron ser los

---

<sup>145</sup> “Manifiesto de los cineastas de la UP”. Acceso el 27 de febrero de 2021 [https://www.archivochile.com/S\\_Allende\\_UP/doc\\_de\\_UP/SAdocup0007.pdf](https://www.archivochile.com/S_Allende_UP/doc_de_UP/SAdocup0007.pdf)

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960 – 1985)*, 71

procesos formativos de los años '50), como herramienta pedagógica adscrita a las proyecciones del cambio y la recuperación de las historias nacionales y populares (como proyecto que tiene su paroxismo en los años '60) y como praxis estimulada por una cultura cinematográfica nacional que durante los años de la Unidad Popular vio una continuidad en el despliegue de sus repertorios de creación, difusión e investigación.

Posiblemente, uno de los espacios que mayores luces nos entrega sobre el desarrollo de una cultura cinematográfica nacional que comenzaba a desarrollarse hacia finales de los años '50, extendiéndose y ramificándose hacia diversos espacios y temporalidades, fue el que se erigió en la Universidad Técnica del Estado en el año 1970 -bajo la dirección del rector Enrique Kirberg- a partir de un proyecto a cargo de la sección de Cine y Televisión que estimuló la creación de una estructura mediante el Departamento de Cine, la Escuela de Cine y TV, una Cinemateca y el inicio de la formación de un canal de televisión. En su artículo, Paulina Alfaro, Tania García y Jéssica Toledo reconocen la labor de esta casa de estudio como centro universitario que amparó el trabajo audiovisual de estos años, y refiriéndose al proyecto en sí mismo, exponen que uno de los objetivos que se planteó la dirección “fue contar con un canal de televisión propio, que tendría por nombre TV UTE 11, y que fue el impulso para crear el proyecto audiovisual de la universidad.”<sup>148</sup> En cuanto a los propósitos de la sección de Cine y TV, se buscaba promover la “investigación, experimentar, divulgar y ejercer la docencia en el campo de la realización cinematográfica y televisiva.”<sup>149</sup>

En este espacio de aprendizajes y definiciones por parte del cine, cobra una incidencia notoria la obra de Patricio Guzmán, de quien hemos cubierto gran parte de su trayectoria como cineasta. Tras su retorno a Chile a fines de la década de los '70 e impulsado por el ascenso de Allende y la Unidad Popular al gobierno del país, Guzmán se ve motivado a dar cuenta de lo que sucedía en el país ambientado en un escenario de tensionamientos sociales intensificados y grandes transformaciones, por lo que decide captar a través de las imágenes algunos de los sucesos más importantes que afectan y en los que incidía la clase

---

<sup>148</sup> Paulina Alfaro, Tania García y Jessica Toledo, “Creación audiovisual y cine en la Universidad Técnica del Estado. Un proyecto de 1970 a 1981”, en *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, coord. Mónica Villarroel, (Santiago: LOM Ediciones, 2014), 169.

<sup>149</sup> Ibid.

trabajadora.<sup>150</sup> Bajo esta perspectiva, desarrolla un par de registros y elabora un cortometraje de diez minutos, *Chile, elecciones municipales*, que años después será traspasado a la edición final de su obra magna, la trilogía documental titulada *La batalla de Chile*, que constituye un testimonio fílmico de la efervescencia política y el clima social que se experimentó en el país durante el gobierno de la UP. Este documental de largo aliento y los proyectos que lo antecedieron comprueba un lineamiento de convicciones políticas diversas entre los cineastas de la UP, que apunta a la narración y exploración de las principales coyunturas del país, así como una aproximación crítica y reflexiva al sujeto social-popular, su agencia y experiencia en un contexto político y social de amplitudes inmensurables. Esta preocupación e interés por lo *coyuntural* se refleja en los orígenes de la tercera parte de *La Batalla de Chile*, titulada *El Poder Popular*. Basándonos en la recopilación y perfilamiento biográfico elaborados por Cinechile, se reconoce en la postura creativa y personal de Guzmán un propósito y móvil político, que, como se puede extraer de las trayectorias de los distintos cineastas que hemos seguido para la elaboración de este capítulo, se imbricó al quehacer cinematográfico de los años '60, como parte de un pensamiento crítico y reflexivo sobre lo social, lo popular en lo temático, y lo alternativo y experimental en lo estético, que se cultivó en los procesos de formación y aprendizaje del campo cinematográfico en el país. Los ejes centrales de *lo coyuntural*, *lo popular* y las *experiencias* de los sujetos, se trasluce en la destinación de uno de los proyectos de Chile Films, en 1972 a Guzmán, quien fue designado por la entidad como realizador de una película de ficción sobre el mítico y prócer guerrillero de la "patria chilena", Manuel Rodríguez. Sobre el filme, se señala desde Cinechile que

“Alcanza a escribirse el guión y a formarse un equipo que trabaja en la búsqueda de locaciones; se inicia incluso la filmación de las secuencias iniciales, cuando estalla, en el mes de octubre, la huelga de los camioneros, una tentativa de la oposición para desestabilizar el régimen de Allende. Guzmán deja momentáneamente de lado el film que había comenzado y realiza *La respuesta de octubre*, que muestra las iniciativas y movilizaciones populares para contrarrestar la ofensiva reaccionaria”<sup>151</sup>.

Sobre estos esclarecimientos sobre los coyuntural y las experiencias populares en el país, desde los planteamientos de Guzmán se puede extraer una discusión sumamente válida para el periodo y el campo cinematográfico y que refiere al quehacer de los cineastas frente

---

<sup>150</sup> Cinechile, enciclopedia del cine chileno, acceso el 20 de abril de 2022, <https://cinechile.cl/persona/patricioguzman/>.

<sup>151</sup> Ibid.

a la experiencia de la UP que entrecruzaba a la sociedad chilena. A partir de la experiencia trastocada de la filmación producida por un decadente Chile Films, sobre Manuel Rodríguez, desplazada por el registro mostrado en *La respuesta de octubre*, Guzmán plantea que el momento que se vive en Chile demanda la elaboración documental de la realidad, en desmedro de un cine de ficción que “carece de sentido en ese instante”<sup>152</sup>. Esta diferencia entre el documental y la ficción se plantea desde lo que varias revistas de la época consignaron como *lo verídico* y las inexactitudes históricas de la *verosimilitud* en la ficción<sup>153</sup>. Aún más, se puede consignar que las distinciones entre la ficción y el documental adquirió una centralidad en el debate estimulado por los realizadores de cine durante los años de la Unidad Popular. Si tomamos el caso del “cine revolucionario” preconizado por los denominados “cineastas de la UP”, suscritos a un cine de vertiente revolucionaria, social y popular como se puede advertir en el escrito del “Manifiesto” elaborado durante este periodo, y lo cotejamos con las declaraciones de otros cineastas, desprendidos o no completamente suscritos a los idearios planteados en el Manifiesto, podremos resaltar algunas disonancias con respecto a la función del cine frente a las masas y la realidad social y política del país y del continente. Un caso que permite ejemplificar esto es el de lo consignado por la revista *Primer Plano* en su primer número publicado por la editorial de la Universidad Católica de Valparaíso. En esta edición, se publica en extenso una entrevista realizada al cineasta Helvio Soto, a quien ya hemos situado en nuestras referencias elaboradas para este capítulo. En una conversación con *Primer Plano*, y al ser consultado por sus dos largometrajes de ficción *Caliche Sangriento* (1969) y *Voto + Fusil* (1971) y las posibilidades de elaborar un cine con miras revolucionarias en Chile que, a partir de la representación de la realidad y una aproximación activa y relacional hacia los sujetos sociales y populares, estimule la emancipación de las “sociedades dependientes” como la chilena, el cineasta expresa lo siguiente:

“No creo que el cine debiera contentarse con ser un espejo de la realidad. Y esto no implica una crítica a los que hacen cine político-espejo, digámoslo así, porque incluso detrás del neorrealismo, hay una intención social muy clara. Una de las mayores objeciones, sin embargo, que yo le haría a gran parte del cine latinoamericano, y aun a mi propio cine, es que se limita a tener una actitud un poco plañidera. Vale decir, refleja la pobreza, la miseria local, sin inducir a una participación más efectiva por transformar la realidad. Yo no creo que una simple película vaya a determinar que la gente participe en la transformación de la

---

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Revista *Primer plano* 2 (1), 1972: 25.

sociedad, pero es indudable que puede motivar para una aclaración o discusión de las ideas que colaboran de una manera u otra a este proceso”<sup>154</sup>.

El extracto citado viene a reflejar un claro contraste con las formulaciones de aquellos cineastas adscritos expresamente con el programa de la Unidad Popular y con los lineamientos ideológicos del marxismo occidental, quienes, como vimos con lo recapitulado del estudio de Fauré, planteaban una configuración del cine como herramienta político-pedagógica, teniendo como género predilecto el documental. Sea esta una cuestión de rigidez militante o una cuestión de retórica discursiva en torno a los procesos revolucionarios, lo cierto es que, posiblemente el perfeccionamiento de Soto en el género de la ficción respondería más a sus intereses personales y a su formación que vaticinaron la predilección de la ficción por sobre el documental, que a las inquietudes planteadas por él en la entrevista, sobre los alcances generales -y limitados- del cine como actividad en el país. Sin embargo, y aquí se entrecruzan la disonancia a la cual nos hemos referido, entre el documental y la ficción, en un eje central que es la memoria.

En la misma entrevista, y frente a las problemáticas que condicionan la actividad cinematográfica en el país, Soto es preguntado por la naturaleza de su largometraje *Voto + Fusil*, a lo que éste responde que se trataría de

“un documento. No es, por cierto, la película que tenía pensado hacer. A fines del año pasado pensé que en Chile podría pasar cualquier cosa. Y como el compromiso con la realidad comienza cuando empezamos a interpretar esa realidad, creo necesario rodar un documento de cualquier naturaleza que dejara constancia (...) de lo que estaba ocurriendo”<sup>155</sup>.

Aquí, se puede dar cuenta de la lectura que tanto Soto, desde el género de la ficción, como el resto de los cineastas aludidos en este apartado, especializados en su mayoría en el documental, están haciendo sobre el “momento histórico” que se inaugura con los procesos políticos y sociales durante la Unidad Popular. Tomás Moulian, analizando las dimensiones del periodo de la UP, se refiere al sentido de *fiesta* y *drama* como dos vivencias simultáneas de la sociedad chilena de los mil días del gobierno de Salvador Allende, en lo que fue un momento histórico, principalmente para la izquierda y los sectores populares, “donde la sensación de pertenecer y de participar cobró una especial importancia; donde la conciencia de individualidad, de identidad centrada en el yo, tendió a ser desplazada por

---

<sup>154</sup> Revista *Primer plano* (1), 1972: 6.

<sup>155</sup> Revista *Primer plano* (1), 1972: 20.

identidades centradas en el nosotros, la acción colectiva.”<sup>156</sup> Frente a este escenario, la postura tomada por gran parte de las personalidades pertenecientes a las generaciones de cineastas que hemos explorado hasta aquí, se hacía en función del cine como agente testimonial de las experiencias de los sectores que protagonizaban los cambios augurados durante la Unidad Popular. El eje testimonial se tornó en el centro de las “operaciones” de registro, especialmente vislumbrado así para el caso del documental, y la interpretación/representación de los hechos desde la ficción. Lo anterior se resaltó en el programa de los Talleres promovidos por Chile Films durante 1972. En ocasión de su apertura, desde Chile Films se establecía como principio que

“el cine debe dejar de ser un instrumento alienante, repetidor de valores ajenos, como ha sido hasta ahora mucha de nuestra producción nacional, para convertirse en el ‘cine que se nutre de la vida misma y emerge de allí como un testimonio, una reflexión o un canto a la liberación”<sup>157</sup>.

En esto recaerá gran parte de la actividad creativa entre los años 1970-1973, desde un cine cuyos lineamientos eran absorbidos por los influjos del *Nuevo Cine Chileno y Latinoamericano*, pero que al tomar como eje central al “pueblo chileno”<sup>158</sup>, demandaba que el cine captara en su “mayor densidad” el “espesor” de los actores sociales<sup>159</sup>, para lo cual la herramienta fílmica debía configurarse decididamente bajo las modalidades del documental, asumiendo una operación y una estructura basada en la realización de entrevistas de todos los sectores políticos y sociales, el registro de reuniones políticas, asambleas sindicales, concentraciones masivas, reuniones de los partidos, ceremonias y actos del gobierno<sup>160</sup>.

Es en este contexto al que se circunscribe el campo cinematográfico estimulado por el *Nuevo Cine Chileno* en el que podemos situar una “tercera generación” de cineastas en una temporalidad que se extiende desde los años '70 hasta la dictadura. Se trata de una tercera

---

<sup>156</sup> Tomás Moulian, “La Unidad Popular: Fiesta, Drama y Derrota” en *La forja de ilusiones. El sistema de partidos 1932- 1973* (Santiago: Universidad ARCIS/FLACSO, 1993), 272.

<sup>157</sup> <<Talleres de Chile Films: Una experiencia de interés, por Luisa Ferrari de Aguayo>>, Revista *Primer Plano* 1 (1), 1972: 26.

<sup>158</sup> “Manifiesto de los cineastas de la UP”. Acceso el 27 de febrero de 2021.

<sup>159</sup> Revista *Primer plano* 2 (1), 1972: 25.

<sup>160</sup> Este balance sobre el documental volvería a ser abordado años más tarde, en un contexto sumamente distinto, en que los cineastas reflexionaron sobre las posibilidades de encauzar la actividad cinematográfica desde la distancia -temporal y física- con los hechos y con el país. Con esto me refiero al escenario que se abre para los cineastas tras el golpe y durante el exilio, que como veremos, incide en las reformulaciones y alcances sobre el género de la ficción frente a las temáticas que se buscaron representar.

referencia que transita entre los años inmediatamente anteriores a la dictadura, compuesta por cineastas como Ignacio Agüero, Pablo Perelman, Lotty Rosenfeld, Tatiana Gaviola y Gastón Ancelovici.

Habiendo dilucidado los contextos en los que se circunscribe la historia del cine nacional, concebimos que la interrupción de este proceso de construcción de un movimiento cinematográfico en el que sintonizaban varios y varias cineastas y donde se condensaban los aprendizajes políticos, sociales y cinematográficos de más de una generación de realizadores audiovisuales, junto con las honduras del trauma que significó el fin de uno o varios proyectos desvanecidos en la toxicidad del humo que se elevaba por los aires tras el bombardeo a la Moneda, debe explicarse a partir de una indagación en las “fuentes” de la ideología de un régimen que, en la construcción de un “enemigo interno”, descubrió al cine como una potencial arma que debía ser desactivada.

## **CAPÍTULO 2**

### **LA CAPTURA DE LA PANTALLA: LAS FUENTES DE LA IDEOLOGÍA DEL RÉGIMEN Y SUS EXTENSIONES HACIA EL CINE (1973 - 1978)**

El tiempo de la guerra fría, y sobre todo aquel periodo que sucede al impacto de las dictaduras como influencia de dicho conflicto en América Latina, no debe quedar exento de reflexiones que pretendan inmiscuirse ante las evidentes dimensiones ideológicas y operativas que las nociones y proyectos surgidos en el marco de la disputa hegemónica entre los Estados Unidos y la Unión Soviética alcanzaron en los países del Cono Sur y cuya permeabilidad resuena en la matriz política, cultural, social y económica de las sociedades actuales. Acelerado por la exacerbada influencia estadounidense en la región y estimulado por los tensionamientos existentes entre las fuerzas políticas y sociales que tuvieron su paroxismo hacia fines de los '60, una de las experiencias dictatoriales que condensó estos elementos y en la que se imbricaron las dinámicas externas e internas de un conflicto de larga duración con notable expresión fue la dictadura militar que se abrió camino violentamente desde el 11 de septiembre de 1973 en Chile.

Las extensiones y repercusiones de la seguridad nacional, como respuesta a las fuerzas que tanto por la superpotencia occidental como por las elites nacionales y golpistas de derecha eran vislumbradas como potenciales y reales amenazas a las proyecciones del capitalismo liderado por Estados Unidos y de una “restauración” y “refundación” del país en lo “moral”, lo “institucional” y con miras en un giro hacia la liberalización económica, definieron las tendencias con que las fuerzas armadas de los países latinoamericanos modificaron su misión para dedicarse con exclusividad a garantizar el orden interno, bajo el pretexto de cambiar pensamientos en el contexto de la Guerra Fría. Sin embargo, ha sido exiguo el abordaje de las ramificaciones de estos proyectos -muchas veces ligados a la represión desplegada por los aparatos estatales contra la población o a las proyecciones hacia la doctrina neoliberal- hacia otros campos, como lo son la cultura, las artes y las comunicaciones. Estos campos, al ser señalados durante y por la dictadura como campos en disputa, debido a su potencialidad como influjos para la población, en los procesos de concientización, ideologización y educación, así como por tratarse de campos a los que se circunscriben grupos de intelectuales y creadores, portavoces de proyectos, no deben sólo

advertirse por la represión que sus componentes sufrieron durante este periodo, sino que por las proyecciones de la dictadura frente a otros proyectos anteriores al contexto represivo. En este sentido, uno de los campos que mayores luces nos entrega sobre este proceso es el cine.

## **2.1. Represiones y sus sentidos: las fuentes de la ideología del régimen**

Con el afán de introducirnos en el periodo de la dictadura militar que se inicia en Chile tras el golpe de Estado consumado el 11 de septiembre de 1973, debemos reconocer las particularidades de un proceso que, si bien se extiende al resto de las experiencias dictatoriales existentes en América del Sur durante los años '60 y '70, tuvo orientaciones políticas, sociales y económicas propias para el caso chileno. Por lo tanto, para comprender cabalmente las honduras que la dictadura tuvo en las artes y en específico en el cine, resulta necesario caracterizar el régimen que se estableció en 1973 y que se perpetuó durante 17 años, dando cuenta de los alcances doctrinarios e ideológicos diseñados para la “captura” del Estado.

Desde los estudios provenientes de la *historia del tiempo presente*, varios historiadores e historiadoras han abordado la matriz política y económica que se estructuró bajo el régimen militar y que fue moldeada por las proyecciones e intereses de una clase tecnocrática y una derecha económica en alianza con los militares, apoyados por un espectro relevante de las clases medias y respaldados por los Estados Unidos. Asimismo, no han sido excluidos de las investigaciones recientes los modos en que diversos grupos pensaban la política y la sociedad en tiempos de dictadura. Así, el desarrollo de dicha corriente historiográfica ha llevado a la recuperación de las voces y testimonios de quienes vivieron los hechos, resultando en una comprensión más acabada y profunda de un régimen autoritario, cargado de fuertes rasgos de totalitarismo y respaldado por una ideología y una orientación política dirigida a la eliminación de un “enemigo interno-marxista”.

De cierta forma, los alcances y extensiones que tuvieron las ideas de supresión de los proyectos políticos, sociales, económicos y culturales encauzados desde los años '50 y que tomaron mayor fuerza durante el periodo de la Unidad Popular, pueden definirse sintéticamente en la Doctrina de Seguridad Nacional, la cual permeó el “horizonte” de

cambios proyectados por las clases dominantes en América del Sur, en el marco de la Guerra Fría y el intervencionismo estadounidense en la región.

Si hay un trabajo que sistematizó tempranamente las ideas sobre la doctrina de seguridad nacional para las dictaduras militares del Cono Sur este fue el del Arzobispado de Santiago y la Vicaría de la Solidaridad, titulado “Dos ensayos sobre Seguridad Nacional” (1979) escritos por el Padre José Comblin y el teólogo uruguayo Alberto Methol Ferré. En estos ensayos se elabora una conceptualización de la denominada “La doctrina de la Seguridad Nacional” (DSN), como el nombre que los nuevos regímenes militares latinoamericanos dan a su ideología. Con justa razón, por lo demás, ya que la “seguridad nacional” es el eje alrededor del cual gira todo su sistema.

Lo primero que hay que destacar es que la doctrina de la Seguridad Nacional estuvo reservada a las élites y fue integrada por estos sectores muy poco numerosos, en el marco generalizado de las dictaduras del Cono Sur en América Latina, lo que permite extrapolar el análisis. Segundo, la doctrina de la Seguridad Nacional es explicada a tres niveles: al nivel más elevado para los futuros generales y almirantes: a un segundo nivel, para los escalones más elevados de la administración, de la economía, de la vida cultural y de la policía y, finalmente, a un nivel inferior, para los altos empleados de las empresas, de los bancos y de las principales instituciones privadas o públicas. Hay pues una doctrina de la Seguridad Nacional bien definida. Ella es además muy rígida: como el resto, parece obedecer también a la disciplina militar. De esta forma, los autores se conforman por abocar su estudio a reconocer el aspecto ideológico del fenómeno, es decir, “con la ideología que profesan ellos mismos y que consideran como el fundamento y la justificación de su sistema: la doctrina de la Seguridad Nacional.”<sup>161</sup> Vale decir que ambos autores no consideran la Seguridad Nacional en sí como un problema real, o de orden geopolítico, sino más bien lo definen en términos de una doctrina convencional que les sirve a los dirigentes del régimen para representarse lo que ellos creen ser su seguridad nacional.

Lo anterior conlleva a pensar en la “legitimidad” del régimen, que para Danny Gonzalo Monsálvez Araneda (2012), refiriéndose al discurso sobre esta legitimidad, implica pensar cómo la Doctrina de Seguridad Nacional sirvió como argumento legitimatorio del Golpe de Estado de 1973 en Chile. En relación con la cuestión de la legitimidad, el régimen buscó

---

<sup>161</sup> José Comblin y Alberto Methol Ferré, *Dos Ensayos Sobre Seguridad Nacional*. (Santiago: Arzobispado de Santiago y Vicaría de la Solidaridad, 1979), 16.

justificar y legitimizar la insurgencia militar desde una guerra total contra el “cáncer marxista” en nombre de ese “pueblo” al que había relegado al silencio.<sup>162</sup> Según Verónica Valdivia, esta guerra total fue pensada desde el ámbito ideológico para contrarrestar el atractivo que el marxismo proponía para la acción subversiva de determinados actores sociales, siendo esta la razón principal por la que para la dictadura “la conquista de la mente de la población era el objetivo central”.<sup>163</sup>

En este marco de combate psicológico contra el enemigo interno, acusaciones contra supuestos autogolpes a realizar por parte de la Unidad Popular, la insistente negación de la veracidad de las fuentes de información alternativas, el control de los medios de comunicación como reflejo del control sobre el “cuarto poder” o el corpus de todo un almanaque de organismos sociales gubernamentales soterradamente ideológicos insertados en las bases de la sociedad civil/mundo popular, tales como la Secretaría de la Mujer o la Secretaría de la Juventud, constituyeron factores determinantes si se repara en que, en última instancia, la meta era resignificar lo que hacia la década de 1960 se entendía por pueblo, imaginario social en propiedad de la izquierda.

Ante estas consideraciones, planteamos que estos procedimientos por los cuales el régimen buscó edificar legitimidad como grupo gobernante de la comunidad política están fundados en una paradoja, pues esta legitimidad -nos dice Guillermo O’Donnell- se propone mediante la supresión de la mediación política de la ciudadanía en tanto 1) igualdad abstracta de derechos, fundante del poder ejercido desde las instituciones estatales por los ocupantes de roles gubernamentales y de derecho a recurrir a procedimientos jurídicamente regulados frente a las arbitrariedades de las instituciones estatales y 2) en tanto pueblo o “lo popular”, de demandas sociales que implican la movilización de quienes las exigen participando en el espacio de debate público.<sup>164</sup> En síntesis, la búsqueda de legitimidad por parte de la dictadura colinda entre el absurdo y la informalidad política, puesto que por más que el grupo en el poder pretendió erigirse como clase dirigente, la

---

<sup>162</sup> Danny Gonzalo Monsálvez Araneda, “Discurso y legitimidad: la Doctrina de Seguridad Nacional como argumento legitimatorio del Golpe de Estado de 1973 en Chile”, *Revista Derecho y Ciencias Sociales*, n°7 (2012): 111-129.

<sup>163</sup> Verónica Valdivia Ortíz de Zárate, “<< ¡Estamos en Guerra, señores!>>. El Régimen Militar de Pinochet y el “Pueblo”, 1973-1980”, *Historia*, n°43 (2010): 168.

<sup>164</sup> Guillermo O’Donnell. “Tensiones en el Estado Burocrático-Autoritario y la cuestión de la Democracia”. En *Catacumbas* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 70.

ausencia de consenso formal con relación a su posición hegemónica la circunscribe a la posición de mera clase dominante, solo detentora de la pura fuerza coercitiva.

De esta forma, entendemos entonces que el proyecto ideológico de la dictadura no fue de ninguna forma marginal, puesto que, si bien los alcances de la legitimidad inevitablemente no pudieron ser los deseados por la Junta, la centralidad recayó en un proyecto “totalizador” y “totalizante” que pretendió acaparar todos los ámbitos de la sociedad chilena. Por lo tanto, para ganarse lo que Steve Stern llama “las mentes y los corazones”<sup>165</sup>, la dictadura definió las vías persuasivas y represivas a través de las cuales pudiera tener una influencia decisiva sobre el “cuerpo social”. En este sentido, algunos de los ámbitos en los que pretendió inmiscuirse el régimen fueron el área de los medios y el campo de las artes y la cultura, apuntando y definiendo a un proyecto cultural formulado por las corrientes políticas de izquierda existentes en el país, y cuya potencialidad recaía en su capacidad de influir en la visión de las masas, bajo una matriz de pensamiento inspirada en un socialismo con aspiraciones revolucionarias.

Así, el cine chileno, al igual que otras expresiones artísticas, culturales y/o comunicacionales, no fue extraño al proceso de configuración de un aparato represivo diseñado por y durante la dictadura militar, y fue señalado tempranamente como un agente subversivo que debía ser controlado y anulado bajo la lógica de la contrainsurgencia que tomaba forma con los postulados de la DSN, como expresión de la exacerbada influencia estadounidense en América del Sur. Focalizado como una herramienta subversiva, simultáneamente, el cine clandestino se posiciona en el campo de las *representaciones*, mismo campo en que se afirma la ideología que inspira a la DSN y desde la cual, extendida como discurso, se impregna en la institucionalidad y permea en vastos sectores de la sociedad, afirmándose como modo de legitimación de un régimen impuesto por las armas y la violencia despiadada. Bajo esta perspectiva, propongo que una de las discusiones principales en las que se entromete el cine clandestino es aquella sobre la violencia estatal, fundada, como es señalado, en dicha doctrina.

Entiendo aquí que la DSN no sólo se reduce a un ámbito de influencia militar, reservado al diseño y empleo de mecanismos de represión física y psicológica contra focos de insurrección, partidos políticos y movimientos y organizaciones de trabajadores. Pues si

---

<sup>165</sup> Steve Stern, *Luchando por mentes y corazones*, (Santiago: Ediciones UDP, 2013).

bien la Doctrina se establece como vía para suprimir las corrientes de izquierda vislumbradas por las derechas golpistas del continente como el principal actor provocador de los atrasos económicos que han impedido el desarrollo óptimo de los países, desplegando técnicas represivas empleadas por los aparatos de seguridad nacionales, al corresponder a una vertiente “contrasubversiva”, dicha Doctrina, como señala Karen Donoso (2019), inaugura los caminos de una “guerra psicológica”<sup>166</sup> que, sin desprenderse de los elementos de la coacción, potencia lo que se conoce como la “guerra total”. Dentro de este ámbito cabe mencionar el rol que cumplió la División Nacional de Comunicación Social (DINACOS), cuyas atribuciones fueron fijadas por la Secretaría General de Gobierno el 30 de noviembre de 1976, decretándose sus funciones de: a) Servir de Secretaría del Gobierno y del Consejo de Gabinete; b) Ejercer la rectoría superior del Sistema de Comunicaciones Sociales del Estado; c) Ejercer las labores de coordinación que le encomiende el Presidente de la República; d) Facilitar la comunicación entre gobernantes y gobernados.<sup>167</sup>

Ateniéndonos a una de las primeras definiciones esbozadas sobre la “guerra total” por el militar alemán Erick von Ludendorff (1964), vemos cómo la guerra deja de ser materia exclusiva de las fuerzas armadas, y se extiende a la totalidad de los campos que permean una sociedad.<sup>168</sup> Por lo tanto, como se trata de un conflicto que se ramifica a todos los ámbitos que afectan a una sociedad, y que se construye, primero, por la focalización de un “enemigo” que amenaza con dañar a la nación, y luego, por la guerra contra ese enemigo y sus elementos subversivos, la movilización de recursos por parte de un sector, un régimen o un bando absorberá las dimensiones educativas, propagandísticas, doctrinarias y legislativas, es decir, todos los medios posibles con los que se buscará anular a un “enemigo común”.

Lo anterior, aún cuando cubre diversos ámbitos, está fundado en la dinámica de las armas en la región durante los años ‘70. Refiriéndose a los modelos que imperaron en el marco de las dictaduras del Cono Sur y en las influencias de una percepción del contexto de seguridad en la reacción de los “estados armados”, Augusto Varas (1988) plantea que hubo

---

<sup>166</sup> Karen Donoso, *Cultura y Dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989* (Santiago: UAH Ediciones, 2019), 26.

<sup>167</sup> <<Decreto 11, art. 1>>, en Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN), acceso el 22 de marzo de 2022, <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=7454&idVersion=1991-02-04>.

<sup>168</sup> Erick von Ludendorff, *La guerra total* (Buenos Aires: Ediciones Pleamar, 1964), 15.

una “respuesta adaptativa” del Estado frente a algún tipo de “inestabilidad” de las relaciones internas-externas<sup>169</sup>, que en el caso de América Latina, se incrusta en el conflicto interamericano de la Guerra Fría, y en el caso chileno, bajo el influjo estadounidense. En este marco, la *amenaza comunista* que se advierte en el marco del conflicto ideológico de escala mundial que enfrentó a Estados Unidos y la Unión Soviética fue vislumbrada y definida por las fuerzas políticas conservadoras como rupturistas de derecha así como por las Fuerzas Armadas del país como una “red” secreta y clandestina instalada en el plano interno-nacional, cuyo potencial recaía supuestamente en el desarrollo de una guerrilla subversiva de vertiente marxista que se encontraba intrincada en la sociedad civil.

Permeado por las nociones de guerra contrasubversiva y por los intereses de Estados Unidos en la región, un sector de la oficialidad desarrollará una concepción de la seguridad nacional basada en un “arraigado imaginario anticomunista”,<sup>170</sup> que no se limitará a cuestiones de índole nominativa y retórica sino que se orientará a la operativización de dicha noción de seguridad nacional, que en su importación e indeterminación, le propiciará a las fuerzas armadas una autonomía poco adecuada que les permitiría, según Varas (2020), desempeñar constitucional y legalmente roles no profesionales en el orden interno y otras actividades.<sup>171</sup> En este sentido, la operatividad e institucionalización de la DSN se observa en su instalación en códigos y leyes de diversa naturaleza que vinculan potencialmente a las FF.AA. con temas ajenos a la defensa nacional, como consecuencia de una noción de seguridad ampliada, derivada de esta noción y de una difusa y ambigua valoración castrense que refuerza la inclusión militar en labores policiales, a su vez que favorece la concentración del poder y disposiciones ideológicas y políticas de derecha.<sup>172</sup> En esta misma línea, Verónica Valdivia establece que el pensamiento del régimen estuvo fundado en un antimarxismo, con lo cual se asumió tempranamente el derrotero de “hacer de la lucha en su contra el sentido de su existencia.”<sup>173</sup> Según Valdivia, la centralidad de la seguridad nacional durante la dictadura estaría vinculada -o más bien, respondería- al afán

---

<sup>169</sup> Augusto Varas, *La política de las armas en América Latina* (Santiago: FLACSO, 1988), 287.

<sup>170</sup> Pablo Seguel, *Soldados de la Represión. Anticomunismo, seguridad nacional y contrasubversión en las Fuerzas Armadas chilenas, 1970-1975*, (Santiago: Ediciones UAH, 2022), 24.

<sup>171</sup> Augusto Varas, “Seguridad Nacional: un significativo vacío”, *Revista De Ciencia Política* 58 (2020): 29–56, <https://doi.org/10.5354/0719-5338.2020.61561>.

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> Valdivia, “<<¡Estamos en Guerra, Señores!>>”, 167.

de transformar sustancialmente el país y a un marcado y exacerbado anticomunismo reflejado en los miembros de la Junta Militar.

Adentrándonos a esta discusión, es posible comprender los alcances de la DSN en el país desde la perspectiva propuesta por Varas, en relación con una percepción de amenaza que proviene de "... un contexto que se altera y respecto del cual los agentes -o estados- reaccionan recondicionando su sistema de vínculos con el conjunto del sistema de seguridad."<sup>174</sup> De forma similar, Freddy Timmermann (2015) plantea que la dinámica del "miedo" experimentado por la clase dominante en el periodo dictatorial se comprende como "una vivencia que se experimenta en una situación de inseguridad, por lo que su desarrollo temporal transitará hacia la búsqueda de un contexto de seguridad"<sup>175</sup>. En su estudio, el miedo se concibe como "una experiencia que genera un efecto emocional variable debido a la interpretación de una vivencia, objeto o situación como potencialmente peligroso, cuando su control o anulación es incierta"<sup>176</sup>. Para el caso de la dictadura, los miedos derivativos, por un lado, de la Junta militar, y, por otro, de la población, se potencian entre sí. Mientras las elites dominantes, las ramas de las FF. AA. y los sectores que apoyan al régimen militar perciben una "amenaza" comunista externa que amenaza o que ha logrado incubarse en la sociedad chilena, engendrando una percepción de "inseguridad" y "hostilidad" en las facciones golpistas, una parte importante de la población se ve amenazada y violentada física y psicológicamente por la reacción de aquellos grupos que buscan velar por sus intereses a partir de la coerción organizada contra la población.

En esta idea debemos ser cuidadosos. Pues al hablar de dos tipos de miedo engendrados tanto en la clase dominante como en la población corremos el riesgo de equiparar experiencias completamente disímiles y extremadamente diferentes en intensidad y en su realidad concreta. Por lo tanto, conviene aclarar en este punto que lo que sostiene la perspectiva tomada por Timmermann es que recoge la visión y lectura interna de los gestores del golpe sobre un momento específico en la historia del país. Se trataría de una percepción de hostilidad alimentada de un imaginario sobre el comunismo internacional, en el marco de la Guerra Fría, y por los tensionamientos existentes entre los grupos de izquierdas y las facciones de derecha en Chile antes del golpe.

---

<sup>174</sup> Augusto Varas, *La política de las armas*, 286.

<sup>175</sup> Freddy Timmermann, "Miedo, Emoción e Historiografía", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, n° 19 (2015): 164.

<sup>176</sup> Timmermann, "Miedo, Emoción e Historiografía", 163.

En este sentido, la percepción de hostilidad por otro del propio incremento de las armas sería el efecto de un cambio en el contexto global de seguridad de cada agente, que en el caso chileno se reconoce en el proceso de deliberación interno en el contexto de la Guerra Fría interamericana, que, si nos tomamos del análisis propuesto por Pablo Seguel (2022), se manifiesta de forma exacerbada en la coyuntura política del Gobierno de Salvador Allende, asestado por los tensionamientos provocados por una disyuntiva que se reflejaba entre el anhelo de reprimir la movilización rupturista de derecha y las precauciones de Allende de no criminalizar la movilización popular. Según Seguel, esta problemática generó un espacio político que fue utilizado por los sectores de la oposición política, principalmente el Partido Demócrata Cristiano (PDC), que incitó el establecimiento de una serie de dispositivos de represión y contrasubversión como la Ley de Control de armas y explosivos, con el propósito de contener la presunta insurrección armada de izquierda, “que sacó a las FF. AA. de la tutela del poder ejecutivo, facultándolas para generar operativos de contrasubversión y allanamientos por decisión de las propias fiscalías militares.”<sup>177</sup>

Bajo este prisma, la integración de los militares por Allende en labores de estabilización institucional se debió en gran medida a la intensidad de una crisis política e institucional desbordada, que vio al gobierno en la necesidad política de contener los brotes de violencia rupturista de derecha, expresada con fuerza en la paralización de octubre de 1972, posicionándose los militares como actores políticos relevantes dentro del escenario nacional. Retomando a Seguel, el empleo escalonado de las FF. AA. y policiales en el ámbito de seguridad y orden interno estimularon la extensión de los sectores políticos que se oponían al Gobierno de la UP y que vislumbraban la crisis como un problema de subversión y contrasubversión cuyo origen residía en las extensiones del marxismo en la sociedad.<sup>178</sup>

Es así como la lógica que cubre la matriz contrasubversiva de las Fuerzas Armadas y policiales, ligada a las concepciones sobre una guerra clandestina del marxismo en el país, desarrollada entre la población civil y operativa a través de una red encubierta, incidió en la manera de proceder del régimen una vez consumado el golpe de estado. A decir de Seguel, dicha lógica concebía la necesidad de llevar la guerra interna hacia otros planos y repertorios, “mucho más secretos, encubiertos, selectivos y con fuertes componentes de

---

<sup>177</sup> Seguel, *Soldados de la Represión*, 26.

<sup>178</sup> *Ibid.* 25-26.

operaciones psicológicas capaces de confundir a la opinión pública sobre la envergadura de las acciones desarrolladas.”<sup>179</sup> Tras este objetivo propuesto luego de un periodo inicial de guerra interna que, según Seguel, fue declarado por la Junta Militar como fundamento del golpe de Estado, la prolongación del terror del Estado se reflejaría en el diseño de una “fachada de legalidad que permitiese encubrir la guerra sucia de exterminio llevada a cabo contra la “subversión”.<sup>180</sup> Es en este marco de acción y pensamiento de la dictadura en que, como hemos pretendido establecer, se proyectan las orientaciones en torno a las *políticas de olvido y silenciamiento* del régimen, a través de una estructura comunicacional y una política cultural permeadas de las nociones de seguridad y subversión/contrasubversión.

Sin ir más lejos, la construcción de una matriz político-ideológica permeada por las nociones que hasta aquí hemos discutido moldeó la estructura represiva con la cual la dictadura buscó controlar los medios de comunicación, las artes y la cultura. Y en este punto, el cine que venía construyéndose bajo afinidades políticas de izquierda, compromisos sociales y políticos, militancias partidistas y vínculos con los sectores populares, fue focalizado por la represión inmediatamente luego del golpe de Estado del 73. Esto se constata de variadas formas, a saber, en la persecución del Estado, a través de sus agentes de la policía secreta organizada en la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), contra personalidades del cine nacional adscritas a partidos políticos o que militaban en organizaciones de izquierda, siendo uno de los casos más conocidos el secuestro y desaparición de la pareja de cineastas Carmen Bueno Cifuentes y Jorge Müller Silva el 29 de noviembre de 1974 en Santiago.<sup>181</sup>

Así, se inicia un capítulo oscuro en la historia reciente de las letras, las comunicaciones y las artes, que frecuentemente ha sido denominado como el “apagón cultural”, fenómeno causado por la incesante represión por parte del régimen hacia los intelectuales, artistas y creadores de cualquier producción que a ojos de la mirada totalizadora del régimen atentara contra los intereses de su proyecto de “restauración” del orden y “refundación” de la sociedad chilena.

---

<sup>179</sup> Seguel, *Soldados de la Represión*, 23.

<sup>180</sup> Ibid.

<sup>181</sup> Archivo digital Villa Grimaldi, acceso el 27 de febrero de 2021, <https://villagrimaldi.cl>

## 2.2. Anulación, censura y control: el cine bajo la represión de la dictadura.

Al igual que la mayor parte de las actividades provenientes del campo de las artes y las comunicaciones, la producción cinematográfica se vio interrumpida violentamente por el golpe de Estado consumado por la acción de las Fuerzas Armadas de Chile y apoyado por Estados Unidos para derrocar al gobierno de Allende y suprimir el proyecto de la Unidad Popular.

El mismo día en que se llevó a cabo el golpe de Estado en Chile por las Fuerzas Armadas, un grupo de soldados de la Escuela de Alta Montaña de San Felipe invadió las instalaciones de ChileFilms, sacando a la calle los negativos encontrados y armando una pira con ellos para quemarlos.<sup>182</sup> Con esto, procedieron a destruir películas de ficción, documentales y noticiarios grabados desde 1945. Además de la pérdida del material, se cerraron las principales escuelas de cine del país.

Indagando en las notas del diario *La Tercera*, es posible hacerse una imagen del estado de las instalaciones de Chile Films a tres días del golpe. En un escrito publicado el 14 de octubre de 1973, se describió pormenorizadamente la situación financiera de la empresa cinematográfica, considerada como “desastrosa” y “que casi estaba en quiebra”<sup>183</sup>. Sobre la naturaleza del escrito, no resulta difícil reconocer sus intenciones de justificar la intervención militar en Chile Films y a las modificaciones hechas a la empresa por parte de la Junta.

Operando como medio de prensa a favor de las pretensiones del régimen -conocida también como prensa golpista-, desde el diario dirigido en ese entonces por Alberto Guerrero Espinoza se planteaba una renovación de la entidad, haciendo caso omiso a la violenta intromisión militar que desmanteló, casi en su totalidad, el patrimonio cinematográfico preservado en Chile Films. Esta es una expresión primeriza de un doble objetivo trazado por la dictadura en torno al cine: por un lado, promover un mercado cinematográfico ajustado a la ideología del régimen, y por otro -y con el afán de estimular el primer objetivo-, desmontar material e inmaterialmente un cine crítico, de vertiente social,

---

<sup>182</sup> Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* (Madrid: Ediciones del litoral. 1988), 23.

<sup>183</sup> <<La censura>>, *La Tercera*, 14 de octubre de 1973, en <https://www.librosprohibidos.cl/fuentes/>.

popular y cultural y enraizado a los procesos de aprendizaje de los periodos anteriores al golpe.

Con lo anterior, se desarrolla un largo proceso de “desarticulación” del cine chileno, que inicia con la promulgación de políticas económicas que instauraban la finalización de cualquier tipo de financiamiento, subsidios o apoyo estatal para sostener la producción cultural, la derogación de la ley que proporcionaba normas de protección al cine nacional, dictada durante el gobierno de Frei Montalva, la censura masiva y las limitaciones impuestas a las exhibiciones fílmicas<sup>184</sup>.

Para el caso del cine nacional, se pueden definir varias etapas por las que atravesó la producción audiovisual de vertiente más crítica durante la dictadura. Una primera etapa ha sido denominada como el proceso de “desmantelamiento” de una cultura cinematográfica que, como vimos anteriormente, venía desarrollándose desde finales de los años ‘50 en el país, encapsulando la mayor parte de sus producciones y materiales audiovisuales en los principales centros e instituciones de formación académica, preservación y producción de metrajes tales como Chile Films y los departamentos de cine de la Universidad Técnica del Estado (UTE) y la Universidad de Chile así como la carrera de cine de la misma universidad pero con sede en Valparaíso. En efecto, estos fueron los espacios en los que intervinieron los militares horas después del golpe de Estado, dando inicio a lo que María de la Luz Hurtado denomina como una fase de “desarticulación” del cine nacional impulsada por la dictadura, que alteró profundamente la organización sobre la cual descansaba el cine nacional.<sup>185</sup>

Así, una vez instalada la Junta Militar en la constelación política, en el ámbito institucional se produce el cierre de los principales órganos ligados al Estado o las universidades en los que, hasta antes de septiembre de 1973, descansaban los mecanismos responsables de la vida cinematográfica del país. En primer lugar, Chile Films pasa a depender del canal nacional de televisión, órgano cultural privilegiado del nuevo régimen. En seguida, son clausurados los departamentos de cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado y, mas tarde, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago. Según Lídice Varas, estas modificaciones coincidieron con un factor legal, como

---

<sup>184</sup> Mouesca, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile*, 25.

<sup>185</sup> María de la Luz. Hurtado, *La Industria Cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización* (Santiago: CENECA, 1986), 12.

lo fue la derogación de la ley de 1967 que establecía normas de protección al cine nacional, la cual no fue reemplazada por ningún cuerpo de disposiciones que diera atisbos de alguna forma de ayuda a la producción de películas.<sup>186</sup>

En este contexto, devienen cinco años de lo que se concibió según Mouesca como una “travesía del desierto” del cine chileno, en que “realizadores, técnicos y artistas han emigrado masivamente, y las autoridades se encargan de dismantelar y desarticular las estructuras existentes (...) se derogan las leyes protectoras vigentes hasta entonces y se implanta una censura extremadamente estricta”<sup>187</sup>. Sobre este proceso de dismantelamiento, Romana Jorda (2011) nos entrega algunos antecedentes que permiten ampliar el marco de las políticas restrictivas y de control impuestas por el régimen sobre el cine: Considerando que junto a la reducción drástica en el número de películas realizadas en Chile que supuso el quiebre introducido por la Junta Militar y la prohibición de las importaciones de cientos de largometrajes al país que llevaron a la desaparición de audiencias y la clausura de muchas salas de cine, Jorda establece que “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”<sup>188</sup>.

Otra vez, resuena en este punto la relación entre las dinámicas internas/nacionales y externas/internacionales, que en el marco de la Guerra Fría son definidas por el elemento del contexto de seguridad principalmente modelado en una Doctrina de Seguridad Nacional por Estados Unidos, en cuanto a su agresiva política exterior, y al cual fue susceptible el Estado chileno y las Fuerzas Armadas, instrumentalizando dicha doctrina en una dimensión interna.

Dicho proceso de “desarticulación” tuvo lugar en los primeros dos años de la dictadura y vino a consolidar la idea de un “apagón cultural”, que en palabras de Jacqueline Mouesca (1988) “fue un fenómeno de parálisis, de estupor y miedo, una pausa de silencio quizás prolongada pero que no podía por cierto durar indefinidamente.”<sup>189</sup> Dado que la clausura de las principales instituciones estatales y universitarias promotoras de cine y la eliminación

---

<sup>186</sup> Augusto Varas, “El cine chileno del exilio y la resistencia, Ojos que no ven”, *Archivo Chile CEME*, (17 de diciembre de 2006),

<sup>187</sup> Mouesca, *Cine chileno*, 40.

<sup>188</sup> Romana Jorda, “El reflejo de la Dictadura en el Cine Chileno” (Tesis de Magister en Filosofía, Universität Wien, 2011), 30.

<sup>189</sup> Mouesca, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile*, 159.

masiva de material fílmico que se guardaba en estos y otros centros fueron las formas primerizas con las que el régimen buscó refrenar la actividad cinematográfica, los realizadores de material audiovisual prosiguieron con su afán de producir películas, accediendo a instancias de exhibición externas a los circuitos comerciales obturados por las políticas de control y censura impuestas por la dictadura.

### **2.3. La esfera “micro”: El aparataje de la censura cinematográfica, 1974-1978.**

Dando cuenta del carácter totalizador del régimen frente a las artes y los medios, desde la estructura estatal fueron creados una serie de organismos orientados a censurar, controlar y restringir los medios, entre ellos, el cine. Con seguridad, el organismo mayormente focalizado en el control y restricción del medio cinematográfico fue el Consejo de Censura Cinematográfico que, si bien existía desde antes de la dictadura, entró en actividad desde el año 1974 bajo los criterios establecidos por el mismo órgano de proceder a desautorizar la circulación y exhibición de películas subversivas o que atentaran contra la imagen legitimadora que buscaba implantar el régimen. Sobre esta institución de control, Jorge Iturriaga y Karen Donoso (2021) abordan la propuesta cinematográfica de la dictadura como el eje de intervención en el cine, que se formuló específicamente a través del Consejo de Censura Cinematográfica y mediante la administración de Chilefilms, entidad existente desde el año 1942 y que tras su quiebra e inactividad, había pasado a manos del Estado en la década de 1960.

Sobre el Consejo, los autores señalan que sus funciones se remontan a los primeros atisbos de intervención por parte del Estado en la actividad cinematográfica, durante el Gobierno de Arturo Alessandri, cuando en 1925 se creó mediante el Decreto Ley número 558 el Consejo de la Censura, “creado para filtrar contenidos de “moral y buenas costumbres” y “orden público” (en otras palabras, sexo, crimen y subversión) y para segregar públicos según edades”<sup>190</sup> a través de la calificación de obras tanto extranjeras como nacionales y la posterior autorización o prohibición de su exhibición.

---

<sup>190</sup> Jorge Iturriaga y Karen Donoso, “La censura cinematográfica en el primer año de la dictadura. Chile, 1974. Restauración, refundación y legitimación”, *Universum* 36 (2021): 582-583.

Haciendo una breve recapitulación del papel concedido al Consejo en aquel periodo y pasando por la sistematización de los criterios y filtros de control establecidos durante el gobierno de Jorge Alessandri y un periodo de “relajación” de la censura durante el gobierno de Allende, los autores examinan el proceso de apropiación y “reformulación” del Consejo por parte de la dictadura con que se estructuraron los lineamientos de control y censura sobre el cine. Esta estructura, a su vez, fue moldeada por la implementación de “objetivos de restauración” como eran la restitución del rol activo y estricto que el Consejo ejercía antes del gobierno de la Unidad Popular. Imbricado a este proceso, la dictadura incluyó al organismo a su “horizonte de refundación”, proyectado por la promoción de un filtrado más literal y esencialmente político.<sup>191</sup> A estas nuevas definiciones se le sumaba una nueva legislación sobre censura promulgada en octubre de 1974, que junto con institucionalizar esta nueva rigidez, le concedía a la censura un “halo de legitimidad en base a nuevas alianzas institucionales.”<sup>192</sup>

Por otro lado estas definiciones sobre el control y la censura esbozadas por la dictadura durante su segundo año, estaban en consonancia con uno de los lineamientos principales asumido por la dictadura, que en términos de Iturriaga y Donoso, se puede leer como una noción de “liberación” instalada por la dictadura y construida en relación a la “opresión” que a ojos de la Junta Militar representaba el otrora gobierno de la Unidad Popular.<sup>193</sup> Cabe mencionar que, siguiendo lo expuesto por los autores, dicha “opresión”, circunscrita al ámbito de la intervención del gobierno socialista de Allende sobre el cine, desde ya comenzaba a ser percibida en una clave económica, entendiendo que esta tenía relación con “la política económica proteccionista que el gobierno derrocado había aplicado en el ámbito cinematográfico, consistente en cuotas (límites) de importación de películas, aumento de impuestos a la importación y control de precios a las entradas”<sup>194</sup>.

Precisamente, la preconización de parte de la dictadura por alcanzar la “liberación” se traslucía en el proceso de “restauración” de los niveles de control que cumplía el Consejo de Censura anterior al gobierno de Allende. Pero, simultáneamente, el componente “liberador” se evidenciaba en el carácter propositivo del régimen con respecto al impacto del cine en las audiencias, que se medía en estos primeros años de la dictadura a partir del

---

<sup>191</sup> Iturriaga y Donoso, “La censura cinematográfica”, 584.

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> Ibid.

reingreso masivo al país de producciones hollywoodenses. Por lo tanto, la primera modificación implementada por la dictadura en el área del cine fue la supresión de los límites a la importación y el control de precios<sup>195</sup>, que quitaba las restricciones hacia el ingreso de películas de las grandes producciones de Hollywood. Los autores logran pesquisar que hacia mediados de octubre de 1973 las entradas a las funciones habían subido de 20 escudos a 130 y en los primeros meses de 1974 volvieron los grandes estrenos hollywoodenses, alcanzándose en dicho año cifras alentadoras para el discurso de la reactivación, con un total de 328 largometrajes registrados, que doblegaban el número de entradas de películas de 1973<sup>196</sup>.

Cabe mencionar que este nuevo Consejo operó en un contexto con criterios bastante explícitos en torno a la necesidad de “depuración” y “limpieza”. Desde un principio, la censura ejercida por el Consejo Cinematográfico fue desarrollada por un equipo de personas cuya actividad laboral principal no era ser integrante del Consejo. Asimismo, esta entidad no tenía la capacidad de emitir información oficial desde sus oficinas, es decir, no desarrolló una filmografía representativa de la voz del gobierno para ingresar a competir en el mercado del cine nacional. De esta manera, este control de la información operaba exclusivamente en negación y el control de la información e imagen en este caso se realizaba solo supervisando el ingreso y la exhibición pública en cines y videoclubs.

Ahondando en la estructura del CCC, se destaca la composición de dicha entidad así como algunas de sus principales orientaciones para su efectiva operatividad. A partir de los fondos del Ministerio de Educación publicados en los años 1974 y 1975 y en los cuales son fijadas las atribuciones y la organización del Consejo, se advierten una serie de elementos vinculados a la permeabilidad y operatividad de la DSN y a los procesos de centralización del control por parte de la dictadura.

Específicamente, estos elementos se pesquisar en el decreto Ley 679, promulgado el 1 de octubre de 1974 y publicado nueve días después y que se compone por 33 artículos, y en el decreto 376 (promulgado el 30 de abril de 1975 y publicado el 1 de julio del mismo año) que consta de 69 artículos. En primer lugar, en lo que respecta a la elaboración del texto, se resalta la figura responsable de su redacción: Hugo Castro Jiménez, contralmirante

---

<sup>195</sup> Ibid. 585

<sup>196</sup> Ibid.

chileno y uno de los principales oficiales de la Armada que se involucró en el golpe de Estado contra el presidente Salvador Allende. Tras el establecimiento de la Junta Militar de Gobierno, sostuvo el cargo de Ministro de Educación Pública entre 1973 y 1975, designado por Pinochet. Podemos vincular la óptica contrasubversiva, el proyecto de “restauración” y la intromisión de las FF. AA. en materia de seguridad interior a la permeabilidad o ramificación de éstas en el campo del cine.

En tal sentido, es posible interpretar la inclusión de Castro Jiménez al plano directivo del Consejo como una forma de proceder de la dictadura en los primeros años, como fue la intromisión activa de los militares en los diversos campos de la sociedad chilena. Lo anterior se sitúa en los primeros años de la dictadura, específicamente entre 1973 y 1975, en el marco del proceso de unificación y dotación de una coherencia interna de la Junta Militar, a partir de lo que Seguel comprende como el carácter propiamente bélico-militar del régimen, que si bien careció de un proyecto político previo que unificara en los propósitos al movimiento golpista<sup>197</sup>, radicalizó la intromisión de los militares en los múltiples ámbitos institucionales y burocráticos del Estado. Tomándonos de Manuel Antonio Garretón (1982), dicha “intromisión” militar consumada durante los primeros años de la dictadura puede circunscribirse a un proceso ideológico y bélico-militar en que predominó “la dimensión reactiva, defensiva o represiva del régimen”, orientada a la eliminación del sistema político y la desarticulación de las organizaciones sociales y políticas.<sup>198</sup>

Dicho proceso se prolongará desde los primeros meses de la Junta, con el diseño de una política de Estado basada en la represión e implementada a través de estructuras, burocracias y dispositivos legales y la elaboración sobre la “guerra contrasubversiva” -como el tipo de “guerra” a la que adscribía dicho factor bélico-militar, que condensaron en una concepción de un conflicto civilizatorio contra el comunismo-, hasta la Declaración de Principios de marzo de 1974 y la posterior formulación de los estatutos de la Junta. En ambos escritos se reafirma el posicionamiento de la dictadura ya no sólo en su afán legitimador de la Junta Militar y el golpe de estado consumado por las Fuerzas Armadas como un “derecho de rebelión” natural y suprema arma de legítima defensa social” optado por la “decisión inequívoca y abrumadoramente mayoritaria del pueblo de nuestro país”<sup>199</sup>,

---

<sup>197</sup> Seguel, *Soldados de la Represión*, 29.

<sup>198</sup> Manuel Antonio Garretón, *El proceso político chileno*, (Quito: FLACSO: 1983), 131.

<sup>199</sup> Gustavo Cuevas, <<Estatuto Jurídico de la Junta de Gobierno>>, *Revista Chilena de Derecho I*, (junio de 1974): 687.

sino que en lo que respecta a la extensión de la “lucha” contra los actos de “subversión” de “raíz marxista” que tuviesen continuidad en el escenario nacional. He aquí las ramificaciones y extensiones de la “guerra contrasubversiva” a otros medios y campos de “acción”.

Para el caso del cine, el desplazamiento de esta lógica “contrasubversiva” se deja ver (tanto en un nivel teórico como práctico) especialmente en el artículo 9 del decreto Ley 679 que sienta las bases del Consejo, en que se establece que se

“rechazará las películas que fomenten o propaguen doctrinas o ideas contrarias a las bases fundamentales de la Patria o de la nacionalidad, tales como el marxismo u otras, las que ofendan a Estados con los cuales Chile mantiene relaciones internacionales, las que sean contrarias al orden público, la moral o las buenas costumbres, y las que induzcan a la comisión de acciones antisociales o delictuosas.”<sup>200</sup>

Tanto la intromisión militar en el área cinematográfica como las ramificaciones de esta “guerra contrasubversiva” hacia el ámbito del cine esconden sus raíces en la formación de los dispositivos de represión y control civil sobre los mismos, con los cuales se “enfrenta” la seguridad interior, así como por el desempeño a nivel estatal que han cumplido las Fuerzas Armadas en materias de seguridad interior, que, según Seguel, les significó mayores atribuciones y un “perfeccionamiento en los dispositivos de represión estatal que, al momento del golpe de Estado, se radicalizaron en su utilización.”<sup>201</sup>

En segundo lugar, y en relación con nuestra primera consideración, llaman la atención los sectores que integran el Consejo de Calificación Cinematográfica, expuestos en el artículo 7 de ambas publicaciones. En la composición del organismo, son tres los ámbitos que lo conforman: La secretaría de Estado representada por el Ministerio de Educación, las Fuerzas Armadas y representantes del Poder Judicial. Procedentes del área de la administración pública en materia educacional, se encuentran designados desde el año 1974 el Subsecretario de Educación como presidente del Consejo de Calificación Cinematográfica y tres representantes del Ministerio de Educación Pública designados por

---

<sup>200</sup> Chile, Ministerio de Educación Pública, Decreto Ley 679, Establece normas sobre calificación cinematográfica, 10 de octubre de 1974. Biblioteca del Congreso Nacional.

<sup>201</sup> Seguel, *Soldados de la Represión*, 26.

el Ministro, de los cuales uno será el Subsecretario o su representante.<sup>202</sup> Desde las funciones de justicia, se designaron por la Corte Suprema a tres representantes del Poder Judicial para que hicieran parte del Consejo. Mientras que desde la organización militar del Estado, se admitió en el Consejo la integración de “Un representante de cada una de las ramas de las Fuerzas Armadas, designado por el Comandante en Jefe Institucional respectivo.”<sup>203</sup> A estos componentes se suman el Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, quien presidirá los debates en ausencia del Subsecretario, tres representantes del Consejo de Rectores de las Universidades, dos representantes de los Centros de Padres y Apoderados de los Liceos Fiscales y de los Colegios Particulares, designados por el Ministro de Educación Pública de entre los establecimientos de la ciudad de Santiago y tres representantes del Colegio de Periodistas, fundamentalmente críticos especializados en artes cinematográficas y teatrales.<sup>204</sup>

Nuevamente, bajo la misma lógica “contrasubversiva” que engloba gran parte de la operatividad del Consejo, se reconocen las “amplificaciones” doctrinarias de la matriz ideológica de la dictadura. En este caso, la articulación de una estructura organizadora y calificadora del cine estuvo compuesta por diversos sectores cuyas asignaciones y facultades dependieron de los principales componentes de las FF. AA. y el Poder Judicial.

En este sentido, la apropiación del CCC junto a su reorientación y reestructuración a la medida del régimen, dan cuenta del carácter “totalizador” otorgado al conflicto por parte de la Junta Militar. Esta intromisión militar en el mundo de la cultura, y, en específico, del cine, ya se había introducido en los primeros meses del régimen, cuando en Chile Films asumió como su director el general de Ejército y Jefe de Estado Mayor, René Cabrera.<sup>205</sup> Habiendo constatado, a partir de *La Tercera*, esta intrusión militar en la que fue una de las entidades de mayor renombre en el país desde los años ‘50, se iluminan ciertas cuestiones sobre la “creatividad” audiovisual al servicio del régimen.

Lo cierto es que, debido al carácter riguroso del Consejo, es correcto pensar que la mayoría de aquellas películas producidas durante el régimen de índole más denunciante y que

---

<sup>202</sup> Chile, Ministerio de Educación Pública, Decreto Ley 679, Establece normas sobre calificación cinematográfica, 10 de octubre de 1974. Biblioteca del Congreso Nacional.

<sup>203</sup> Chile, Ministerio de Educación Pública, artículo 7, Decreto Ley 376, Aprueba reglamento de calificación cinematográfica, 1 de julio de 1975. Biblioteca del Congreso Nacional.

<sup>204</sup> Ibid.

<sup>205</sup> <<La censura>>, *La Tercera*, 14 de octubre de 1973, en <https://www.librosprohibidos.cl/fuentes/>.

presentaban temáticas más explícitas respecto a los hechos condenatorios de la represión en dictadura, no fueran siquiera presentadas por sus realizadores a los procesos de revisión de la entidad calificadora. Lo anterior se comprueba por los datos y registros cifrados en las actas del Consejo, los cuales fueron sistematizados por Donoso e Iturriaga en su estudio. Lo primero que se esclarece de lo detallado por los autores es que la mayoría de las cintas que eran rechazadas o censuradas por el Consejo provenían del extranjero, siendo desaprobadas principalmente por sus contenidos políticos, sexuales y religiosos y otras temáticas relacionadas con las drogas y la violencia. Según lo recopilado por los autores, de 328 películas de largometrajes revisadas por el Consejo en 1973, 27 fueron rechazadas o restringidas para mayores de 18 y 21 años<sup>206</sup>.

Se reconoce que todas estas producciones eran de nacionalidad extranjera, habiéndolo desaprobado el Consejo en su mayoría producciones estadounidenses, británicas e italianas<sup>207</sup>. Aún más, los autores advierten sobre las amplificaciones del Consejo, en cuanto a su exacerbado carácter restrictivo y cerrado en comparación con los años anteriores a la dictadura. Entre 1974 y 1978 se rechazaron un total de 173 largometrajes de un total de 1.690 largometrajes revisados por el Consejo entre esos mismos años. Si bien la cantidad de películas rechazadas no parece ser una cifra tan elevada en relación con la cantidad de películas que pasaron por el filtro calificador de la entidad, la diferencia se hace abismal si se compara con los trece años anteriores a la rearticulación del Consejo, en 1974. Entre 1960 y 1973, fueron rechazados 141 largometrajes (32 menos que la cifra expuesta para el caso de apenas cuatro años del periodo dictatorial) extraídos de un total de 5.557 largometrajes revisados entre esos años, es decir, 3.867 revisiones más que las declaradas por las Actas del Consejo entre 1974 y 1978<sup>208</sup>.

En base a esto, podemos suponer que en estos primeros cuatro años de actividad del Consejo fueron pocas las películas de carácter más crítico y de contenidos políticos y

---

<sup>206</sup> Para su estudio sobre la operatividad del Consejo de Censura Cinematográfico durante 1974, Jorge Iturriaga y Karen Donoso han utilizado como fuentes principales las Actas de Calificación del Consejo de Censura Cinematográfica del Archivo CCC, Ministerio de Educación (“Informe de Películas”, septiembre 1974) y las Actas de Apelación, en ARNAD, encontradas en el Fondo del Ministerio de Educación. Cabe señalar que, personalmente no fue posible acceder a los fondos del CCC de los años que suceden a la temporalidad abarcada por los autores, debido a que estos no se encuentran publicados ni digitalizados y muchos de sus registros no se encuentran en ningún archivo de forma presencial. No obstante, se consideró pertinente exponer los hallazgos de los autores, haciendo alusión a los resultados que ellos encontraron en la presente investigación.

<sup>207</sup> Iturriaga y Donoso, “La censura cinematográfica”, 587.

<sup>208</sup> *Ibid.* 588.

sociales que pasaron por el proceso calificador de esta entidad. Aún más, paralelo al análisis de los datos expuestos por Iturriaga y Donoso, si ponemos atención a las películas producidas en la clandestinidad entre 1974 y 1978, es posible extraer nuestras propias conclusiones con respecto a las vías tomadas por algunos cineastas nacionales frente a las ampliaciones doctrinarias y rigurosas del Consejo.

Hasta aquí, se reconoce que los primeros cinco años de la dictadura estuvieron marcados por una fuerte política de “desarticulación” de los medios de comunicación y las artes que a ojos del régimen eran “disidentes” cuando no elementos subversivos frente a la idea de “restauración” y “refundación” del orden que buscaban instalar los golpistas del ‘73 en las vías de “capturar” el Estado chileno. A modo de síntesis, se ha señalado en las carillas anteriores que la clase dominante, detentadora de la fuerza coercitiva -los militares- diseñó una estructura de política comunicacional que, aunque difusa, fue expresamente rígida e incidió profundamente en el mundo de las comunicaciones.

En este escenario, el cine fue apuntado directamente por el Consejo de Calificación o Censura Cinematográfica, cuyas operaciones estuvieron dirigidas principalmente a obturar las importaciones de películas extranjeras y la exhibición comercial de películas nacionales clasificadas como “subversivas”, capaces de alterar el “orden social” o destruir la “estabilidad política” del país. Paralela a esta “intercepción” del cine, el Consejo operó también como calificador de películas extranjeras, principalmente provenientes desde Estados Unidos, sobre todo aquellas producciones catalogadas como de “entretención”. Aquella organización estaba en directa relación con los objetivos propuestos por la dictadura en cuanto a “la supresión de la mediación política de la ciudadanía”<sup>209</sup>, anulando la potencialidad del “pueblo”, en cuanto a la elaboración de un pensamiento crítico, de participar e incidir en el espacio público exigiendo sus demandas y motivando la movilización.

Sobre la percepción que se tenía de la censura en las artes y la cultura, y en particular en el cine, es interesante analizar lo recogido desde la revista *Pluma y pincel*, la cual tuvo una etapa de circulación entre 1976 y 1978 en Buenos Aires y luego se trasladó a Chile, teniendo su primera aparición el 7 de diciembre de 1982 y abordó centralmente el quehacer cultural tanto en el país como en el continente, elaborando “radiografías” de la actividad

---

<sup>209</sup> O’Donnell, “Las tensiones en el Estado burocrático”, 70.

literaria y artística. En su número de abril del año 1983, el director y los redactores del cuarto número exponen una serie de argumentos referidos a la excepcionalidad de la naturaleza de la censura en el país, la poca claridad que se tiene a nivel general de los órganos y mecanismos que imponen los niveles de control e impugnación a las producciones cinematográficas y la intensidad de la censura hacia el cine. Sobre la “excepcionalidad” de la censura, en la sección del número titulada “Censura” se enfatiza en el carácter absoluto y autoritario del control restrictivo hacia las artes, los medios y la cultura impuesto por el régimen de Pinochet. El encargado de escribir estas anotaciones, Marcos Antonio Moreno, reflexionaba sobre la situación del país durante la dictadura, que según él

“...escapa a toda lógica y a todo razonamiento. Vivimos un "estado de excepción", existe una censura para libros, periódicos, películas, videos, obras de artes visuales, etc., pero no existe el instrumento que la regula. Ni siquiera se conoce el ente que se encarga de dictaminar el “sí” o el “no”, salvo en el caso de la censura cinematográfica. Y contra esta situación, por demás anómala, reclama la inteligencia nacional que se siente agredida y atropellada”<sup>210</sup>.

Sobre la cita, hay dos cosas que llaman la atención: primero, en la sección se subraya el carácter totalitario de la censura y la persecución hacia la producción literaria, artística y audiovisual, y después, se expresa una conmoción generalizada que el exacerbado y total control restrictivo sobre la cultura genera en los intelectuales del país. Además, se problematiza la inexistencia de una entidad o aparato encargado de ordenar la censura, exceptuando la operatividad del Consejo de Censura Cinematográfica. Pese a reconocer la existencia del Consejo, más adelante en la publicación se señala una característica que cubre toda la dimensión censora del régimen.

Y es que, debido al desconocimiento de una actividad censora encargada de regular el control en la producción cultural e incluso a las formas, parámetros y disposiciones con las que opera el CCC, no hay reglas establecidas o generales a las que los intelectuales se puedan ajustar al momento de producir y distribuir sus obras. Esta es una de las mayores consideraciones del texto, donde se admite incluso que

---

<sup>210</sup> <<La censura en Chile>>, *Pluma y pincel* n° 4 (1983): 26.

“... en determinadas situaciones, puede aceptarse la idea de la censura: los partes de guerra en un conflicto bélico, por ejemplo. En tales casos, las autoridades establecen ciertas reglas que nadie discute: se admite como un supuesto tácito, que la Autoridad tiene buenas razones para recurrir a semejante instrumento castrante de la libertad de información”<sup>211</sup>.

Del extracto citado se comprende que en el contexto restrictivo de la dictadura, la falta de dictación de normas correspondientes a las que “ todo el mundo sabe a qué atenerse” y el carácter totalitario y severo con que se impone la censura corresponderían a la “excepcionalidad” a la que se apunta en el escrito. En este marco de incertidumbre se reconoce el *peso* de la dictadura sobre el cine y sobre la producción cultural en general.

Desde revista *Pluma y pincel*, se establece una analogía como manera de identificar el impacto de la dictadura en el cine, cuando se afirma que existirían dos tipos o “clases” de censura cinematográfica, siendo la primera “aplicada por el señor censor y a veces por el señor Ministro; se compone de política, moral, religión, sexo y miedo”<sup>212</sup>. Mientras tanto, una segunda clase de censura sería la ejercida “por la producción, la distribución y la exhibición del cine mismo; se compone de costos, gastos, recaudaciones, suposiciones y miedo”<sup>213</sup>. Este miedo, experimentado por la “clase” censurada, es decir, el cine, se generaría por la “incertidumbre” que genera la masividad de una aparato censorador carente de un marco de reglas claras a las que pudieran atenerse los cineastas.

Para el caso del contexto desde y sobre el cual se está reflexionando en el escrito, desde la actividad censora del Consejo de Calificación Cinematográfica que retomó funciones en el año 1974 y se compuso principalmente por individuos de las FF. AA., al alero del Ministerio de Educación, el régimen enfrentó cualquier contenido “subversivo” y “transgresor” al orden público y a la autoridad, que se interpretara así por los componentes de la entidad. Recordemos, como señalan Donoso e Iturriaga, que el Consejo habría sido creado hace medio siglo con la tarea de “filtrar contenidos de “moral y buenas costumbres” y “orden público” (en otras palabras, sexo, crimen y subversión) y para segregar públicos según edades”<sup>214</sup>. Como aseguran los autores -en lo cual coincidimos

---

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Ibid. 26-27.

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> Iturriaga y Donoso, “La censura cinematográfica”, 582-583.

derechamente- al retomar funciones durante la dictadura, la censura cinematográfica, aunque de forma exacerbada mantuvo esta connotación restrictiva, pero adquirió otro significado en el momento en que uniformados fueron incorporados al CCC, por muy poco instruidos que estuvieran en el arte y comunicación del cine. Ellos eran, en última instancia, quienes tenían el poder y voz de decisión sobre lo que se podía y lo que no se podía ver en las salas de cine del país. Aquí es donde se enlazan lo que en *Pluma y pincel* se conciben como los “miedos” de censor (el CCC) y censurados (los cineastas).

En el caso de los militares que se perfilaban como rectores del Consejo calificador, el “miedo” derivaba del influjo de un cine de supuestas pretensiones persuasivas y propagandísticas sobre la población, cuyo potencial residía en la capacidad impregnar de ideas marxistas y subversivas a diversos sectores de la sociedad. Así lo ejemplificaba Marcos Antonio Moreno en *Pluma y pincel*, a propósito de lo que hacía 1983 percibía respecto al difuso aunque estricto control del Consejo. En el escrito se mencionaba que el censor

“vive alarmado porque cree que la exhibición de ‘El último tango’, por ejemplo, puede lanzar a sus espectadores hacia la lujuria, la corrupción o la gula. De ahí que el censor rechace un determinado filme en nombre del bienestar colectivo. Se pone énfasis en los aspectos sexuales -que desde luego no componen toda la moral- y el censor finge creer que su tarea procurará una sociedad más ‘decente’...”<sup>215</sup>.

En esta percepción del régimen sobre el cine cabe hablar sobre los “miedos” de la Junta, que alarman al Estado, generando una organización -generalmente coercitiva- de parte del mismo frente a las entidades, grupos o actividades de las que emanan dichas amenazas. En este caso, la actividad censora sería parte de la planificación de control comunicacional impuesta por la dictadura frente al cine, entre otras actividades artísticas, comunicacionales y culturales.

En el caso de los “censurados”, el miedo derivaría de los criterios amplios de la censura, pese a focalizarse en contenidos específicos, que podrían llevar a la prohibición, y en el caso del contexto represivo en el que se encuentra inmersa la actividad, a la eliminación del material fílmico y a la represión hacia el o la cineasta<sup>216</sup>. Sobre este amplio marco de acción exacerbado de la censura en el país hacia 1983, el director de la revista expone una

---

<sup>215</sup> Marcos Antonio Moreno, <<La censura en Chile>>, *Pluma y pincel* n° 4 (1983): 26.

<sup>216</sup> El director, <<La censura en Chile >>, *Pluma y pincel* n° 4 (1983): 26.

serie de cuestionamientos hacia este ejercicio de control restrictivo que se impuso agresivamente tras el golpe. Primeramente, el director de la revista reconoce la pertinencia de la actividad censora como tal, asegurando que, en el marco de un "estado de emergencia":

“Cada cierto tiempo se renuevan las disposiciones que nos sitúan en el terreno de la excepción. En tal caso, la Autoridad dicta las correspondientes normas y todo el mundo sabe a qué atenerse”<sup>217</sup>.

Sobre esto, el director considera aceptable la configuración de un aparato y un marco censor que clarifiquen las normas y parámetros de la censura, con la finalidad de que los cineastas, y en general, los intelectuales, se ajusten a esos parámetros, y cuando no, conozcan los límites impuestos por la censura, previniendo las consecuencias que podría traer rehuir a estas reglas. Consiguientemente, el director de la revista menciona que para el caso del Chile de los años '80, no se da tal caso de clarificación normativa, sino que todo lo contrario:

En nuestro país vivimos una situación que escapa a toda lógica y a todo razonamiento. Vivimos un "estado de excepción", existe una censura para libros, periódicos, películas, videos, obras de artes visuales, etc., pero no existe el instrumento que la regula. Ni siquiera se conoce el ente que se encarga de dictaminar el "sí" o el "no", salvo en el caso de la censura cinematográfica. Y contra esta situación, por demás anómala, reclama la inteligencia nacional que se siente agredida y atropellada”<sup>218</sup>:

Sin embargo, frente a esta “incertidumbre” y/o “miedo”, como lo concibe Marcos Antonio Moreno, existe un “campo de acción”, en que el censurado, en su agencia como actor político y social relevante en las esferas de la intelectualidad, el arte y la cultura, de determinar si acepta la censura, o, por el contrario, la evade. No obstante, Moreno es consecuente en advertir que el acto de infringir la norma de la corporación encargada de la censura, en un contexto altamente represivo, puede tener resultados para quien toma estos caminos:

“No hay censura a medias, así como no hay vírgenes a medias. La censura existe. O se la acepta o se la viola. Si se la acepta, todos a remar en la misma galera, en

---

<sup>217</sup> Ibid.

<sup>218</sup> Ibid.

el mismo sentido. Si se la viola, lluvia de palos, todos a correr en distintas direcciones”<sup>219</sup>.

Las amplitudes de esta campo de acción del censurado, que tiene la posibilidad de adaptarse a los parámetros restrictivos impuestos o de eludir los mismos, se esclarece en los énfasis que el escrito pone en la “indignación” ante las desaprobaciones de las entidades censoras de una obra en su totalidad. En lo tocante a esta idea, Marco Antonio Moreno expresa que “Prohibir un filme en su totalidad es un acto represivo que atenta contra el individuo”<sup>220</sup>.

Según Timmermann (2015), el miedo puede concebirse como “una experiencia que genera un efecto emocional variable debido a la interpretación de una vivencia, objeto o situación como potencialmente peligroso, cuando su control o anulación es incierta”<sup>221</sup>. Según esta percepción, la representación elaborada por los sectores que gestaron el golpe de Estado sobre el proceso político y social de la Unidad Popular -que a ojos de los grupos golpistas encarnaba los principios dogmáticos y totalitarios del marxismo internacional y contrarios a los “valores nacionales” y habían sumido al país en una polarización de clases- respondería a lo que el autor define como un *miedo derivativo*, referido a la inseguridad generada por el gobierno de la UP en el amplio sector que gestó, impulsó y/o apoyo el golpe (Las Fuerzas Armadas del país, con apoyo del Partido Nacional, sectores de la Democracia Cristiana y otros civiles, el Gobierno de Estados Unidos y la Agencia Central de Inteligencia, entre otros grupos).

En cuanto a los objetos, informaciones o vivencias que se interpretan como peligrosos, y que causan por ello inseguridad e incertidumbre, el autor se refiere a una *noción* y *percepción* de la Junta militar de que el país está asolado por una crisis cuyos culpables son el gobierno de la Unidad Popular y los marxistas. Por lo tanto, la concepción del “miedo” propuesta por Timmermann coincidiría con la dimensión “macro” que propone Augusto Varas para referirse a las reacciones de grupos armados frente a contextos de inseguridad que son percibidos de esa forma<sup>222</sup>. Si se toma que la instalación de la inseguridad en las Fuerzas Armadas y las facciones golpistas de derecha en Chile, permea gradualmente en distintos ámbitos y campos de la sociedad, se puede concebir una “totalización”, en que,

---

<sup>219</sup> Luis Sánchez Latorre, <<La censura en Chile>>, *Pluma y pincel* n° 4 (1983): 28.

<sup>220</sup> Marcos Antonio Moreno, <<La censura en Chile>>, *Pluma y pincel* n° 4 (1983): 27.

<sup>221</sup> Timmermann, “Miedo, Emoción e Historiografía”, 163.

<sup>222</sup> Augusto Varas, *La política de las armas en América Latina* (Santiago: FLACSO, 1988), 287.

siguiendo a Timmermann, la intensificación de los miedos derivativos de un régimen que debía granjearse su legitimación, suponen una “guerra” que se debe ganar “en el hogar, en el territorio, en el futuro marcado por la utopía sociopolítica, en la ‘conciencia’”<sup>223</sup>.

De esta forma, se entiende que a partir de este “miedo” experimentado por las facciones golpistas y extendido a la experiencia de la Junta militar una vez instalada en el poder, la operatividad represiva de los aparatos desplegados por el régimen se configuró a partir de esta matriz de seguridad-inseguridad. A raíz de esto, “todas las informaciones, objetos o vivencias” interpretadas como contrarias a los valores, intereses e ideales predicados por el régimen son potenciales amenazas, por lo que se hace menester “acercar el miedo no solo a la cotidianeidad de la vivencia del ciudadano, sino a su cuerpo y a su mente”<sup>224</sup>. Esta “totalidad” englobaría, como hemos esbozado en este capítulo, el ámbito comunicacional, artístico y cultural del país, al formar parte de la cotidianidad de la sociedad y tener una incidencia en la población. Sumado a esto, el “miedo” experimentado por las facciones golpistas en una escala “macro”, se traslada hacia las esferas “micro” de control diseñadas por el régimen. Como anunciamos más arriba, el “miedo” que movilizaba las acciones de los censores del CCC fue una expresión a escala “micro” de esta aplicación general de control, anulación y censura del régimen.

De acuerdo con estos alcances, uno podría sospechar en este punto que el régimen realmente percibía una amenaza patente en el cine nacional de vertiente denunciante, crítica o, en palabras de la Junta, “subversiva”. Lo cierto es que esta idea es discutible cuando advertimos una serie de cuestiones a partir de los datos examinados hasta aquí. Primeramente, es posible sostener que la falta de coordinación, regulación y claridad del Consejo de censura, que resultó en su exacerbado y estricto control, respondió más a una percepción generalizada de inseguridad y a un imaginario totalizador de una *amenaza comunista* que a una apreciación del cine como un medio influyente por sí solo.

Esto se esclarece en los datos pesquisados sobre la censura instalada desde 1974 a través del Consejo Censurador, que delineó cuatro ejes temáticos a los cuales apuntó rigurosamente. Estos ejes se enfocaban en aquellos filmes: de contenido sexual, con películas como *Decameron prohibidísimo* (1972) de Carlo Infascelli, Antonio Racioppi, o *No*

---

<sup>223</sup> Freddy Timmermann, *El Gran Terror. Miedo, Emoción y Discurso. Chile, 1973-1990* (Santiago: Ediciones Copygraph, 2015), 153.

<sup>224</sup> *Ibid.*

*cometas actos impuros* (1971) de Giulio Petroni, ambas censuradas en 1974; de contenido político, censurando, por ejemplo, el drama político del director italiano Elio Petri, *La clase obrera va al paraíso* (1971) en 1975; de contenido humorístico, en alusión a los militares y de contenido violento, como pasaba con *La clase dirigente* (1972), sátira del director húngaro, Peter Medak, censurada en 1974, y para el caso de la violencia, donde también cabía el terror, la película británica de Michael Reeves, *Cuando las brujas arden* (1968) censurada en 1975<sup>225</sup>.

Desde esta visión moralizante, el proceso de gestación “refundacional” proyectado por el régimen debía sostenerse de una política moral estatal cuya potencialidad recayera en un control y reforma a las conductas izquierdistas proclives al “marxismo”, la “subversión” y otros trastornos que eran vislumbrados como tal por la Junta.

#### **2.4. La esfera “macro” del régimen: política comunicacional, “cultura política” y “política cultural” del régimen.**

En una esfera “macro”, la entidad llamada a controlar las comunicaciones durante la dictadura fue la División Nacional de Comunicación Social o DINACOS. Tomándonos de las recapitulaciones de Karen Donoso (2019) las funciones públicas de DINACOS consistían en apoyar la cobertura noticiosa de los diferentes hechos o situaciones de los organismos de Gobierno y contaba con: un departamento de prensa, encargado de realizar los “comunicados oficiales”; uno de radio, que realizaba las cadenas nacionales y preparaba los programas del gobierno; y otro de fotografía, destinado a crear y seleccionar material fotográfico de apoyo a los comunicados que eran enviados a los medios nacionales, extranjeros y a las embajadas. Junto con lo anterior, el Decreto Ley 11 que creó el Ministerio de Secretaría General de Gobierno en 1976, le entregó a DINACOS la capacidad de asesorar al ministro en la política nacional de comunicación, de conocer, evaluar la opinión pública y “proporcionar a los medios de comunicación social las noticias de carácter oficial”<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> <<Listado de películas censuradas entre 1974 y 1975>> *El Mercurio*, 20 de agosto de 1975. En biblioteca nacional digital de Chile (BND).

<sup>226</sup> Karen Donoso, *Cultura y Dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019), 26.

Otra vez, consideramos que es en este tipo de control diseñado por la dictadura en que repercuten los alcances conceptuales y operativos de la DSN -en su vertiente contrasubversiva- en cuanto a las técnicas de represión utilizadas por los organismos de control y seguridad basados en los principios de la “guerra contrarrevolucionaria” desde la cual se definió a la subversión como un el enemigo que amenazaba con atacar a la nación y corromper todos sus ámbitos -lo político, económico, sicológico y militar- a través del apoyo de la población. Dicho “apoyo”, es decir, la resonancia de la información, los discursos y mensajes incrustados en los objetos culturales elaborados por intelectuales, artistas y otros actores agrupados en el mundo cultural y creativo, sería el equivalente a una fuerza opositora al régimen y por tanto deslegitimadora. Por lo tanto, la anulación de dichos “influjos” junto con la incidencia de la información “pro régimen” sobre la población serán una objetivo a conquistar por la dictadura.

En este punto, coincidimos con la perspectiva de Donoso (2019), al suponer que la consumación de estos objetivos de eliminación del “enemigo” o “amenaza” en su totalidad propuestos por la dictadura se lograría a través de la creación de aparatos represivos y de inteligencia como Dinacos y la DINA. Este último organismo no sólo se encargaría de ejecutar tareas de represión física sino que, similar a Dinacos, extendería sus labores a la elaboración de una serie de actividades y campañas mediáticas elaboradas silenciosamente y cuyas funciones serán puestas en práctica en conjunto con los medios de comunicación aliados al régimen. Lo anterior se colma de un sentido que reside en el origen mismo de la DINA, que, de acuerdo con Seguel, fue “creada con el objetivo de centralizar la inteligencia estatal y coordinar las labores represivas a través de diversas agencias e instituciones del Estado.”<sup>227</sup>

Para el caso de DINACOS, su forma de operar recaía en la articulación mediática de los dispositivos de censura, control y prohibición de objetos culturales, por lo que sus labores no apuntaron únicamente al control de los medios, sino que se extendió a la labor de filtrar los contenidos de las producciones literarias, artísticas y culturales que se hacían en el país y que pasaban por el análisis de los componentes de la entidad.

---

<sup>227</sup> Seguel, *Soldados de la Represión*, 32.

Pero para dar cuenta de la incidencia de la dictadura en la anulación, censura y control del cine de vertiente crítica, opositora y social del ámbito de la creatividad cinematográfica nacional, debemos profundizar en el proyecto de más largo alcance en el que se insertan organismos como DINACOS. Debido a que este aparato se circunscribe a un marco más amplio del control social, entendemos que la política comunicacional de la dictadura subyace a una “política cultural”.

¿Cuál fue la importancia concedida por el régimen al campo cultural?, ¿a qué elementos de la cultura apuntó la dictadura?, ¿qué importancia tuvo el cine en la política cultural elaborada por la Junta?. Estas son inquietudes que resuenan una vez que se advierten las coordenadas que siguió el régimen en materia cultural, y en específico, en el campo audiovisual y cinematográfico. Identificar los principales lineamientos de una “política cultural” del régimen permite reconocer una “cultura política” del mismo, es decir, una matriz ideológica, y con ello, da indicios del lugar asignado al cine por parte de las elites. Aquí reside su importancia y es posible encontrar una explicación del *por qué* del modus operandi del régimen frente al cine.

Antes, debemos esclarecer ciertas cuestiones de carga conceptual. Tomándonos de Donoso, las políticas culturales estatales pueden concebirse, en el marco de la dictadura, como soportes institucionales que canalizan la creatividad estética y los estilos colectivos de vida. Bajo esta ideación, la autora se sirve de este concepto de “políticas culturales estatales” para identificar una serie de acciones emanadas desde el Estado y focalizadas en el campo cultural, “que influyen en el ámbito de la producción y difusión de bienes simbólicos y culturales.”<sup>228</sup> De esta forma, Donoso nos proporciona una lectura sobre las políticas culturales y sus objetivos específicos, los cuales apuntarían a conseguir el acuerdo sobre “un tipo de orden o de transformación social”. A su vez y en estrecha coincidencia con la preconización de un “consenso” sobre un tipo de “orden social” al que apuntaba la dictadura, Donoso señala que las políticas culturales en un gobierno de tipo autoritario “van de la mano de la legitimación política del régimen, la censura política, el control social y la represión física”.<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> Donoso, *Cultura y Dictadura*, 9.

<sup>229</sup> *Ibid.* 10.

Así, se distinguen dos propósitos del régimen en torno a la “cultura”. En primer lugar, existió una “instrumentalización” de la creación artística y cultural, es decir, como un instrumento o medio indirecto para la consecución de su proyecto nacionalista. En segundo lugar, e imbricado a la “instrumentalización” de la cultura, se sostuvo la “modelación” de la “cultura” a través de estas políticas enfocadas en la misma, con la que se restauraría lo que Isabel Jara (2016) entiende como una “identidad militar-conservadora” y la “cultura occidental cristiana”, a las que eran antagónicas la “identidad de izquierda” y la “cultura marxista”, al mismo tiempo en que reformularía la creatividad artística de valor crítico y social, desplazando su relevancia por la promoción de una cultura del entretenimiento, fugaz, distractora y vendible, de fácil consumo.<sup>230</sup> Vale decir que ambos propósitos estuvieron firmemente ligados a las proyecciones “nacionalistas” del régimen que predominaron durante los primeros cinco años de la dictadura.

En un conjunto de textos publicados tras el golpe de estado por La Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno se deja de manifiesto esta idea nacionalista en torno a una “cultura nacional”. Titulado “Política Cultural de Gobierno de Chile” y publicado en el año 1975, su prólogo es bastante sugerente en lo concerniente a las aspiraciones del régimen en el ámbito cultural, vislumbrado por la clase dominante como un campo que debiese estar fuertemente vinculado a la “nación”, entendiendo que las expresiones culturales “...de un pueblo son reflejo de la vitalidad y el sentido de futuro de una Nación; de ahí que todo gobierno auténticamente nacionalista les otorgue la mayor preocupación e importancia.”<sup>231</sup>

A decir de Donoso, esta visión nacionalista fue predominante como política cultural solo en la primera etapa del régimen, perdiendo luego su capacidad para construir legitimidad. De esta forma, habría sido utilizado como factor explicativo del golpe de Estado, de la violencia sucesiva y para la instalación del gobierno militar<sup>232</sup>.

Concordando con esta temporalidad, Luis Errázuriz (2006) explica que tras el desmantelamiento del proyecto de la Unidad Popular la dictadura impulsó una campaña de

---

<sup>230</sup> Isabel Jara Hinojosa, “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Cuestiones del tiempo presente (2016): 10-11. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68967>

<sup>231</sup> <<Política Cultural Del Gobierno de Chile, 1975>>, en Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, acceso 22 de marzo de 2022, [https://www.bcn.cl/catalogo/detalle\\_libro?bib=135512](https://www.bcn.cl/catalogo/detalle_libro?bib=135512).

<sup>232</sup> Donoso, *Cultura y Dictadura*, 12.

“reconstrucción cultural” que buscó, junto a la “depuración de elementos indeseables” que sirvieron como apoyo al régimen derribado, “reconquistar el terreno perdido, propiciando una política cultural «acorde con la idiosincrasia chilena» y conducente a lo que se denominó el «deber ser nacional»”<sup>233</sup> Estas orientaciones primerizas de la política cultural del régimen militar se enraizan en *lo que se espera* de la sociedad y *lo que se le impone*. Estas consideraciones estarían vinculadas a dos nociones propuestas por Donoso, que abordaremos más adelante, como lo son la “conformación” y la “represión” como reducciones de la exclusión política de las demás clases. Por ahora, consideramos que lo *deseable* frente a lo *codiciable* por el régimen transitan por vías paralelas, ya que si bien se reconoce la “libertad” de la creación artística e intelectual y se admite su “valor cultural”, sólo se acepta dicha creatividad cuando ligada a los valores e ideales impregnados en la matriz ideológica del régimen y predicados por éste. Lo anterior se constata en su Política cultural citada en extenso:

“La creación artística e intelectual constituye el síntoma más evidente a través del cual se mide la cultura de un pueblo; pero también son reflejos de ella las actitudes, costumbres, hábitos y demás manifestaciones personales o colectivas que trasuntan el comportamiento social de un individuo o una comunidad. Y tanto unas como otras, libremente expresadas, deben fundamentarse en conceptos y valores espirituales que dignifiquen la existencia humana, revelando la jerarquía moral que las inspira.”<sup>234</sup>

En torno a estas ambiciosas pretensiones del régimen de “modificar” -cuando no de influir- la mentalidad de la población, Donoso plantea que los principales problemas de la dictadura militar en materia de políticas culturales estuvieron causados por el debate ideológico entre un proyecto nacionalista y uno neoliberal, cuyas diferencias en cuestiones estructurales como el rol del Estado, la autonomía del campo cultural y el contenido de las artes se hicieron entrever durante el periodo de instalación del régimen.<sup>235</sup>

En concordancia con lo expuesto por Donoso, Isabel Jara propone que el retraso en la instauración del aparato cultural diseñado por la dictadura se explica por la vacilación sobre

---

<sup>233</sup> Luis Hernán Errázuriz, “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”, *Aisthesis*, n° 40 (2006): 67-68.

<sup>234</sup> <<Política Cultural Del Gobierno de Chile, 1975>>, 7.

<sup>235</sup> Donoso, *Cultura y Dictadura*, 11.

la política cultural y política pública en general, hasta mediados de los años setenta, debido a que las doctrinas que competían por dirigir la política cultural, “los idearios nacionalista, gremialista, neoliberal y de Doctrina de Seguridad Nacional (...) concordaban en el antimarxismo, el antiliberalismo y el autoritarismo, pero discrepaban en el tipo de Estado y en el modelo económico a implementar.”<sup>236</sup> Extendiendo las resonancias de dicho “debate” ideológico propuesto por Donoso, Jara plantea que, tal disputa ideológica quedó expresada en la esfera cultural, precisamente en la disputa pero también en una suerte de mezcla entre el nacionalismo:

“paladín de la historia nativista y militar; el neoliberalismo, mejor dispuesto a las expresiones artísticas modernas que encajaran en el mercado internacional; y la sensibilidad de “alta cultura”, partidaria de las bellas artes de herencia occidental y de cierta experimentación”<sup>237</sup>

Tanto el “choque” ideológico propuesto por Donoso como la confluencia entre ambos proyectos planteada por Jara se pueden explicar por la inclinación anti-estatista de la élite chilena, que no permitió el aumento de atribuciones del Estado así como por el contexto histórico de expansión de la cultura de masas y de diversificación de los agentes culturales que funcionaban en el circuito creado por el mercado<sup>238</sup>, que seguramente estimuló y dotó de un mayor sentido a las proyecciones neoliberales frente a las nacionalistas. En suma, se deduce de lo anterior que ambas proyecciones, nacionalista y neoliberal -contrarrestada la primera frente a la segunda-, emanan como una bifurcación de los ideales más centrales del régimen: el orden y la restauración.

De alguna forma, las extensiones de estos idearios respondieron a una “matriz” mental desde la cual el régimen elaboró sus proyecciones dirigidas a una “transformación profunda” de la sociedad chilena.<sup>239</sup> Dicha matriz de pensamiento se sostuvo en lo que Donoso define como una “cultura disciplinaria” originada por la imbricación de los dos paradigmas ideológicos o corrientes impuestas tras el golpe de estado: autoritarismo y neoliberalismo. Conforme a las necesidades del régimen, la “cultura disciplinaria” de la dictadura, esto es, su idea y costumbre de dominación del “pueblo” en aras de conseguir la adhesión social, estimularía la autopercepción del régimen como clase dominante

---

<sup>236</sup> Jara, “Nacionalismo y política artístico-cultural”, 6.

<sup>237</sup> *Ibid*, 7.

<sup>238</sup> Donoso, *Cultura y Dictadura*, 11.

<sup>239</sup> *Ibid*. 10.

responsable de asumir la dirección de los procesos de “autoformación” de la sociedad. Según Donoso, esta dirección tomada por la dictadura impondría, potencialmente, la exclusión política de las demás clases, a través de la represión y el “conformismo”, noción última que se traduce como una adaptación/aceptación de la sociedad frente a las condiciones impuestas por la dictadura y a las circunstancias generadas en este contexto, como “base” del “Nuevo sistema de dominación”, el cual afirmarí una “cultura autoritaria” capaz de producir -una vez impregnada- la “adhesión social sin movilización activa ni crítica al régimen”.<sup>240</sup>

Hasta aquí, salta a la vista una inquietud con respecto a los planteamientos expuestos por las autoras. Y es que, si bien se rescatan los factores estructurales e internos que desembocaron en las fisuras de una “Política cultural” débilmente apuntalada y con proyecciones rayanas en una *entelequia* del régimen, despierta nuestra curiosidad la falta de atención en el factor societal, o si se busca ser más preciso, el factor popular que rechazó o se opuso a dichas infiltraciones, resistiendo a ellas. En lo que respecta a nuestro objeto de estudio, el cine, este será el prisma a partir del cual se identificarán las estrategias del cine nacional frente a la represión, en el próximo capítulo.

Continuando con las disonancias entre los diversos proyectos planteados desde la constelación política del régimen, resulta provechoso retomar lo expuesto por Donoso en lo que respecta al fracaso del nacionalismo como posición hegemónica. Según la autora, el alcance frustrado del nacionalismo preconizado por la dictadura se debió “no solo a la fuerza del neoliberalismo para convertirse en doctrina hegemónica en el gobierno, sino también a las propias debilidades internas de esta tendencia que no le servirían al régimen para institucionalizar, sino solo como una salvaguarda en el momento de la emergencia.”<sup>241</sup> Otro factor que explica el fracaso de este proyecto tuvo relación con la combinación ideológica que concilió el neoliberalismo con la DSN, que permitió liberalizar tareas asignadas anteriormente al Estado, pero manteniendo el control social. De estos textos se extrae que el fracaso del proyecto “nacionalista” ideado por el régimen vino a demostrar la debilidad de una línea de acción orientada a la creación artística y cultural por parte del régimen. Estas carencias explican porqué el régimen no propuso un proyecto audiovisual y de cine “pro-dictadura” capaz de tener un efecto en la búsqueda de legitimidad y de un consenso

---

<sup>240</sup> Ibid.

<sup>241</sup> Donoso, *Cultura y Dictadura*, 13.

formal con relación a la posición hegemónica de la clase dominante, y que a su vez entrase a disputar la visión hegemónica sobre la dictadura, a través de una exhaustiva propaganda política que apuntase a reforzar las proyecciones ideológicas del régimen. Por otro lado, la “combinación ideológica” entre neoliberalismo y la DSN revelan, a nuestro entender, la manera de proceder por parte de la dictadura sobre el cine, como fue la búsqueda de la anulación del quehacer audiovisual, a través de la censura y control de las producciones hechas a nivel nacional y de aquellas provenientes desde afuera.

Sin embargo, si bien dichos factores desplazaron el interés del régimen de establecer un cine propagandístico y “pro-dictadura” hacia una preconización del control y censura del material audiovisual definido por la dictadura como “subversivo”, esto no quiere decir que no se hayan producido películas, especialmente cortometrajes documentales, que apoyaran abiertamente o indirectamente, al régimen de Pinochet.

Sobre esto, se puede asegurar que dichas producciones fueron de carácter propagandístico y “pro-dictadura” y tuvieron que ver con una pretensión por parte del régimen de instalar una visión de la sociedad chilena y del gobierno bajo los ejes del desarrollo, el progreso y el orden en comparación con el gobierno de la Unidad Popular así como de representar el periodo dictatorial como un periodo de paz y prosperidad, con los propósitos de contrarrestar la mirada crítica de los organismos internacionales de Derechos Humanos que deslegitimaban al régimen y sus acciones represivas contra la población. Este vislumbramiento supone considerar, como señala Jara (2020) no sólo la acción artístico-cultural de la dictadura en cuanto a su política de censura y coerción cultural, sino que también en cuanto a la elaboración de “lineamientos ideológicos, contenidos y regulaciones a las instituciones y prácticas comprometidas en dicha esfera, por muchas que fueran sus limitaciones.”<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> Isabel Jara Hinojosa, “¿Cómo pensar la acción artístico-cultural de la dictadura chilena? Siete cuestiones para su interpretación”, *Latin American Research Review* 55 (2020): 340.

Tabla 1. Producciones audiovisuales “pro-régimen”. Elaboradas entre 1974 - 1976.

<b>Películas “pro-dictadura”</b>	<b>Año</b>	<b>Género</b>	<b>Director</b>	<b>Casa productora</b>
<i>Historia de mil días</i>	1974	Cortometraje documental	No identificado	Chile Films
<i>¡Chile! 11 de septiembre de 1974</i>	1974	Cortometraje documental	No identificado	Chile Films
<i>Chile es así</i>	1974	Cortometraje documental	No identificado	Dinex
<i>Chile 75. Su paisaje y su gente</i>	1975	Cortometraje documental	Moisés Aracena	Chile Films
<i>¡Por siempre libre!</i>	1975	Cortometraje documental	Jorge Morgado	no dice
<i>La respuesta de Chile</i>	1975	Cortometraje documental	Jorge Morgado	Dirección de Informaciones de Gobierno
<i>165 años de vida independiente</i>	1975	Cortometraje documental	Jorge Morgado	no dice
<i>Chile y su verdad</i>	1976	Largometraje documental	Aliro Rojas Beals	TVN, Emelco chilena

Tabla en base a datos en Cinechile. Documentales “pro-dictadura” estrenados entre 1974 y 1976.

Prosiguiendo con nuestro análisis, a estas alturas necesitamos tomar postura frente a la incidencia de la dictadura sobre el cine. Como se puede advertir de los apartados anteriores, se ha pretendido “reconstruir” la matriz ideológica que permeó a la clase dominante que se instalaba en la cúspide del poder político. Lo anterior ha conducido a pensar en una “construcción” o “modelación” de dicha matriz durante la prolongación de la dictadura, desprendiéndose nuestra perspectiva de una visión que reduce su impacto doctrinario e

ideológico únicamente a la toma del estado, es decir, a la consumación del golpe el 11 de septiembre. Se sustrae de todo lo anterior que dicha “modelación” de una estructura ideológica que permea al régimen está enraizada ya no sólo a los principios sino que a los procesos de reelaboración e institucionalización de la Doctrina de Seguridad Nacional. Bajo este supuesto, se plantea que la DSN entrecruza los “camino de la guerra” transitados por la dictadura de manera prolongada.

Por lo tanto, y recopilando lo expuesto en este apartado, se sostiene que si bien una primera etapa de la política cultural del régimen estuvo marcada por los intentos frustrados de un proyecto nacionalista potencialmente capaz de encapsular y representar la creatividad artística y cultural -esto es, desde 1973 hasta 1976-, para luego transponer su discursividad retórica a mecanismos mucho más programáticos y amplios que se incrustaban en las funciones de organismos como DINACOS (como marco más general y acumulador) y en el CCC (como marco más focalizado y enfocado en el cine), el desarrollo e infiltración doctrinaria en una “segunda etapa” que va desde 1976 hasta 1989 recaerá en la operatividad de la DSN.

Así, la permeabilidad e “intromisión” de la DSN en el aparataje comunicacional y cultural de la dictadura se explica no por una prolongación continua y “estable” de la percepción por parte de las élites de una “amenaza” o “inseguridad” ininterrumpidas sino que por ciclos de incertidumbre y potenciales riesgos que son calculados y/o percibidos por el régimen, conduciendo a una “respuesta adaptativa” frente a algún tipo de “inestabilidad” de las relaciones internas-externas<sup>243</sup>, o en el desplazamiento de una represión feroz y focalizada en los focos de partidos y organizaciones de izquierda hacia una represión, que se revela en el desarrollo de esta doctrina de vertiente “contrasubversiva” que como señala Donoso, emprende la senda de una “guerra psicológica” que en ningún momento se deshace totalmente de los elementos de la coacción.<sup>244</sup>

En esta mixtura se potencia la noción de “guerra total”, que, como se ha pretendido sostener a lo largo de nuestra investigación, impregnó el pensamiento de una Junta Militar que se encargó de ajustar dicha “realidad” o matriz ideológica a la estructura comunicacional y a la política cultural que buscó diseñar el régimen. Aquello se da cuenta en el entramado comunicacional y cultural que buscó estimular la dictadura, y del carácter otorgado a dichas

---

<sup>243</sup> Varas, *La política de las armas en América Latina*, 287.

<sup>244</sup> Donoso, *Cultura y Dictadura*, 26.

entidades creadas y a otras ya existentes que fueron “reformuladas”. Se trata de un entramado que permite identificar el pensamiento del Régimen sintetizado por Valdivia, como la correlación entre un marcado anticomunismo y el objetivo de transformación radical de la sociedad chilena en el ámbito social, económico y político<sup>245</sup> que se incrusta, a nuestro entender, en dicha estructura comunicacional-cultural.

De esta forma, junto con Dinacos y el CCC, surge la Secretaría de Relaciones Culturales (SRC), creada en 1973 y dependiente desde 1976 a la División de Organizaciones Sociales (DOS) de la Secretaría General de Gobierno (SEGEOB). Tomándonos de las recapitulaciones de Jara, se reconoce que en un principio la labor de la SRC era la coordinación de las actividades culturales de las Secretarías Nacionales de la Mujer, Juventud y Gremios y del Instituto Diego Portales. No obstante, una posterior publicación oficial de la DOS le dio más realce, al encargarle “estimular las diferentes actividades relacionadas con nuestro quehacer cultural, destacando y realzando lo nacional” y visibilizando dichas representaciones en el extranjero.<sup>246</sup>

De acuerdo con la autora, la pertenencia institucional de la SRC implicó que su línea operativa y programática actuase acorde a los términos y derroteros gubernamentales y a una ideología nacionalista que, convergente con un ideario gremialista y militar, se impregnaba en la SEGEOB. Sobre la Secretaría General de Gobierno, un elemento importante a considerar y que es descrito por la autora tiene relación con la intermediación de la entidad de asesoría comunicacional, que según Jara posibilitó que la SRC consiguiera una representación en todo el país y una coordinación con el resto de las otras dependencias, “operando básicamente como una promotora y coordinadora de actividades, que informaba mensualmente a través de sus medios.”<sup>247</sup>

Si bien no podemos medir los alcances de la SRC, ya sea porque la política cultural del régimen no fue rígida ni estable o debido a que su impacto ha sido poco abordado por la historiografía, sí se puede resolver -aunque parcialmente- el hecho de que su operatividad estuvo anclada a una red comunicacional a la que es posible circunscribir la funcionalidad de DINACOS y el CCC y contribuyó a la marginación del cine supuestamente de vertiente “subversiva” a ojos del Consejo de Censura, en lo que respecta a las limitaciones impuestas

---

<sup>245</sup> Valdivia, “<<¡Estamos en Guerra, Señores!>>”, 167.

<sup>246</sup> Jara, “Nacionalismo y política artístico-cultural”, 3.

<sup>247</sup> Ibid.

por este organismo al fomento y difusión de la actividad cinematográfica. De cierta manera, el nulo apoyo al cine por parte de la SRC, sumado al control y censura por parte del CCC y al acaparamiento informativo de DINACOS, anulaban en gran medida las posibilidades de inserción del cine en los circuitos comerciales y masivos, pese a que esto no fuera un anhelo de la totalidad de los cineastas de la época o que hubiesen excepciones de películas que representaran una crítica a la dictadura y a la violencia estatal que sí fueron reproducidas en estos circuitos, esencialmente por su carácter discursivo velado y/o implícito en relación a estas temáticas.

En términos globales, restauración y normalización fueron la rúbrica cultural de la campaña de “reconstrucción nacional” de la primera mitad de los setenta, porque se diagnosticaba que la UP “llevó a cabo sistemáticamente una operación cultural con fines muy precisos... desarraigar la idiosincracia chilena, triturando, entre otros, los conceptos de nacionalidad y patriotismo”. Por ende, se imponía “un propósito de restablecimiento de lo que nos resulta más característico...el respeto a la rica herencia que nos han legado las generaciones pasadas”.<sup>248</sup>

Llegados a este punto, es posible sostener que bajo la perspectiva de la dictadura y una política comunicacional imbricada a una política cultural -igualmente inestable y ambigua- el cine ocupó un lugar relevante en los primeros años del régimen, en lo que respecta a la pretensión de la dictadura de encauzar un proyecto “refundacional” en el que la cultura jugaría un papel trascendental en el desarrollo de un pueblo afirmado en los valores e ideales predicados por los sectores conservadores que apoyaban al régimen.

En este campo cultural, el cine era percibido como un medio masivo capaz de llegar a las masas e influir en la mentalidad de éstas. Así lo concebía el director de Chile Films, René Cabrera, quien tempranamente tras el golpe expresó que “El cine (...) juega un papel protagónico en el desarrollo cultural de un pueblo”.<sup>249</sup> Incluso, fue tal la importancia que el ex jefe del Estado Mayor le concedió al cine, que consideraba indispensable “...definir una política cultural fijando el cine los auténticos valores de este pueblo”.<sup>250</sup> En seguida, salta a

---

<sup>248</sup> Ibid.

<sup>249</sup> <<La Tercera, 14 de octubre de 1973>>, *Biblioteca Nacional Digital* (BDN), acceso el 16 de noviembre de 2022), <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-propertyvalue-753968.html>.

<sup>250</sup> Ibid.

la luz la intencionalidad de proporcionarle un rol influyente, persuasivo, y por lo tanto, propagandístico, al medio cinematográfico.

## **2.5. Legitimidad, silenciamiento y olvido: La política “negacionista” del régimen en la base de su estructura comunicacional.**

Este apartado servirá como síntesis de lo trabajado en la extensión de este capítulo. Bajo la premisa que sugiere que, desde un principio, la dictadura debió configurar una política comunicacional y de control frente a la ilegitimidad que amenazaba con anular la capacidad de cooptación y prolongación del régimen de Pinochet, se propone que dicha estructura comunicacional y de control no estuvo exenta de transferencias y oscilaciones, a causa de las coyunturas políticas, económicas y sociales a las que debió enfrentarse el régimen (justamente, a través de dicha estructura comunicacional), y por lo tanto, su operatividad puede rastrearse desde el golpe de estado hasta el fin de la dictadura. En cuanto a su trama interna, se plantea que la estructura comunicacional y de control del régimen se afirmó en varios planos de realización discursiva, mediática y de carácter masivo. Entre los sectores más reconocidos por la historiografía está la prensa, y, fundamentalmente, el rol activo del diario *La Segunda* y la red de *El Mercurio* como medios que apuntalaron constantemente en sus escritos las afirmaciones emanadas de la oficialidad, así como la televisión nacional, que a través del noticiero de Jaime Guzmán o la manipulación de información de TVN<sup>251</sup> sirvieron no sólo como “plataforma discursiva” de los personeros del gobierno sino que como “vaso comunicante” entre el régimen y la población del país a la vez que potenciaban las políticas de desinformación de la dictadura.

Menos estudiados han sido los soportes con los cuales el régimen transmitió una serie de discursos -unos más directos y otros más indirectos- elaborados en función del “estado de guerra interna” declarado por la dictadura tras el golpe de estado. Dentro de este ámbito caben la propaganda y los programas de “distensión” que buscaron ser aprovechados por la dictadura, en su afán de control estricto y prolongado. Aquí, el spot publicitario, los programas de entretenimiento televisivos y los montajes no sólo contribuyeron en cierta medida a desmovilizar a la población sino que también a generar grados mínimos de

---

<sup>251</sup> Valdivia, “<<¡Estamos en Guerra, Señores!>>”, 171.

conformación y de adherencia hacia las proyecciones y autoridades de la dictadura. Todo lo anterior, las formas más explícitas y aquellas de semblante más velado, dio forma a la esfera del control del régimen, en la cual se vislumbran los alcances totalitarios de la dictadura.

Simultáneamente y en vinculación con este tipo de “control” indirecto, la acción conjunta de Dinacos, la DINA y los medios de comunicación oficiales desde inicios de la dictadura constituyeron lo que a lo largo de esta investigación hemos llamado la política “negacionista” del régimen. Por lo tanto, llegados a este punto de revisión de “las fuentes” de la dictadura y de una caracterización de la política comunicacional y cultural del régimen, proponemos reconstruir brevemente la intervención de dicha política “negacionista”, sus cambios y continuidades a lo largo del periodo dictatorial. Importante será asumir esta tarea, debido a que es este el campo de “acción” del régimen en el que se sitúa la incidencia del cine clandestino.

Una vez consumado el golpe de Estado, durante los primeros meses de la dictadura se buscó consolidar la operación de "guerra psicológica", que consistió en el proceso de propaganda y desinformación llevado a cabo por el régimen con el propósito de justificar la política de terrorismo de Estado impulsada por éste. Según Verónica Valdivia, la declaración del “estado de guerra interna” por parte de la Junta militar suponía el control de la información, cuya fuente exclusiva eran las autoridades oficiales, razón por la que “todos los medios de comunicación que circulaban se nutrían de un mismo emisor, lo cual supuso que toda la prensa confirmara con sus escritos las afirmaciones oficiales.”<sup>252</sup>

La forma de proceder del régimen tras el bombardeo al Palacio de La Moneda puede resumirse en tres ejes claves que engloban su maquinaria represiva en una primera etapa: En primer lugar, y basándonos en las recapitulaciones hechas por Seguel, el principal derrotero bélico-militar que orientó la acción de las Fuerzas Armadas y policiales durante los primeros días del régimen estuvo vinculado al diseño de seguridad interior y a una estrategia de copamiento militar del territorio del cual se encargaron las Comandancias de Áreas Jurisdiccionales de Seguridad Interior (CAJSI), que le permitieron a los militares tomar el control en el territorio en pocas horas, a través de una planificación centralizada de la seguridad interior basada en la zonificación y subdivisión del territorio nacional en

---

<sup>252</sup> Ibid.

diversas provincias y en una ejecución descentralizada de la represión en cada área jurisdiccional.<sup>253</sup>

En segundo lugar, simultáneo a esta dirección -e incluso, inserto en esta lógica de control- el régimen proclamó horas después del bombardeo a La Moneda una “estricta censura y clausura de medios de prensa”<sup>254</sup>. A este anuncio se le sumó el cierre de los principales centros e instituciones universitarias de cine así como la quema masiva de materiales audiovisuales por parte de los militares, bajo la consigna de extirpar en su totalidad el “cáncer marxista”, que supuestamente tenía al país sumido en un estado de lucha de clases que había y continuaba fragmentando la unidad nacional. La Junta clarificaba estos términos afirmando que el país se encontraba “en un proceso de destrucción sistemática e integral de estos elementos constitutivos de su ser, por efecto de la intromisión de una ideología dogmática y excluyente, inspirada en los principios foráneos del marxismo-leninismo.”<sup>255</sup> Desde esta defensa del Estado y su “integridad física, moral y su identidad histórico-cultural”<sup>256</sup>, la depuración de los medios y objetos que supuestamente contenían elementos subversivos era menester desde la perspectiva del régimen.

En tercer lugar, el régimen desató una extensa acción represiva, que amenazó y afectó directamente a personeros del gobierno de Allende, a militantes y simpatizantes de los partidos que apoyaban a la UP y a todos aquellos considerados “sospechosos” de actitudes contrarias a las nuevas autoridades. Son característicos de esta acción represiva los arrestos masivos en operaciones de allanamiento en poblaciones, fábricas, universidades, hospitales, edificios públicos y otros espacios, así como la habilitación de centros de detención como los estadios, instalaciones militares y campamentos de prisioneros que albergaron a gran parte de los detenidos. Otro aspecto representativo de las detenciones fue su carácter impreciso y difusamente definido que llevó a que centenares de personas buscaran asilo en las embajadas o salieran del país, ya sea por aeropuertos, líneas fronterizas o pasos cordilleranos. Como es sabido, el elemento más crudo de la detención en estos centros fue la práctica sistemática de la tortura durante los interrogatorios efectuados por los agentes de la dictadura, que provocaron la muerte de numerosas

---

<sup>253</sup> Seguel, *Soldados de la Represión*.

<sup>254</sup> Bando N° 15, Junta Militar, <<Censura y clausura de medios de prensa>>, 11 de septiembre de 1973, en Archivo Chile, CEME.

<sup>255</sup> <<Acta de Constitución de la Junta de Gobierno>>, 11 de septiembre de 1973, en Archivo Chile, CEME.

<sup>256</sup> *Ibid.*

personas. Sólo algunos casos llegan a ser conocidos con precisión; respecto de los demás empieza a perfilarse la situación de «detenido-desaparecido» y de «muerto en tortura».

Desde un principio, la estructura de los Servicios de Inteligencia de las Fuerzas Armadas y de Orden se involucró en las acciones represivas, la práctica de interrogatorios y la tortura de los detenidos después del golpe de estado. Dicha estructura estuvo compuesta por diversos organismos, tales como el Servicio de Inteligencia del Ejército (SIM), creado hacia finales de 1973; la Fuerza Aérea, el SIFA; la Armada, el Servicio de Inteligencia Naval, SIN, y el Cuerpo de Carabineros, el Servicio de Inteligencia de Carabineros, SICAR. También el Servicio de Investigaciones de Chile poseía un departamento de inteligencia<sup>257</sup>.

Es en estos tres ejes de acción del régimen que se instala el control, censura y persecución hacia el mundo del cine por parte de la dictadura. Como ha sido señalado anteriormente, la operación central e inmediata al golpe de estado fue el cierre de los estudios de Chile Films, 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. 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. 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”, un paso esencial hacia el desarrollo de una industria cinematográfica chilena.

En este punto, si bien adscribimos a los postulados de Seguel, que sostienen que el desarrollo y permeabilidad de las nociones de contrainsurgencia o subversión/contrasubversión y la dotación de un sentido histórico son anteriores a la dictadura, permitiendo entender con mayores alcances los procesos de institucionalización de la seguridad nacional y la intromisión de las Fuerzas Armadas en materias del Estado, en el marco del conflicto ideológico y global de la Guerra Fría, coincidimos con Valdivia en

---

<sup>257</sup> María Eugenia Rojas, *La represión política en Chile: Los hechos* (Madrid: IEPALA Editorial, 1988), 25-26.

que “fue la situación de ilegitimidad que afectó al régimen lo que impulsó las teorías contrainsurgentes y la invención del Plan Z, lo cual justificaría el terrorismo de Estado.”<sup>258</sup>

La hipótesis comentada sugiere advertir las distintas temporalidades que se enmarcan en el periodo dictatorial, no tanto como fases rígidas cuya inteligibilidad recae en el discurso crítico de la historiografía, sino que como etapas cambiantes, colmadas de cambios y continuidades en la prolongación de la dictadura. Es decir, no se puede caracterizar la primera fase de la “política de silenciamiento y olvido” del régimen, imbricada al ámbito comunicacional, cultural y artístico, como un componente que se encierra en el cuadro ideológico y de acción de la “guerra psicológica” cuya duración depende de los factores internos y externos al régimen, sino que como una política que no solo es antecedida sino que estimula una primera operación de “shock” de los militares hacia la población.

De esta forma, es posible concebir que la operación de “guerra psicológica” no cesa una vez que se alcanza un apoyo más decidido y marcado al gobierno por parte de diversos sectores de la sociedad. Por dar un ejemplo, la guerra psicológica de las Fuerzas Armadas chilenas para descomponer el marxismo en el país y justificar la persecución de la oposición se vio reflejada en el llamado “plan Z”, escrito publicado en *El Mercurio* un mes después del golpe, el cual sugería un supuesto autogolpe de izquierda planeado por la Unidad Popular para perpetuarse en el poder.

A primera vista, el fuerte asidero público que tuvo la tesis de la columna escrita por el periodista del periódico Julio Arroyo Kuhn, da cuenta de una respuesta por parte del régimen al cuestionamiento y desaprobación hacia las acciones de los militares, que se inscribe en lo que Freddy Timmermann describe como los “procesos de construcción de la legitimación militar”.<sup>259</sup> Sin embargo, por muy persuasiva que fuese la tesis del plan z o por muy positiva que fuera la recepción de dicha publicación de carácter contrainformativo, sobretudo entre los Demócrata Cristianos, la ocurrencia del escrito reflejó un *modo de obrar* del régimen y de sus instrumentos comunicacionales, el cual respondía -aparentemente de forma contradictoria- a la instalación de una “necesidad” de “estado de guerra” en la población y en las FF. AA., para justificar las acciones represivas del Estado, así como a la política de silenciamiento y olvido de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por

---

<sup>258</sup> Valdivia, “<<¡Estamos en Guerra, Señores!>>”, 171-172.

<sup>259</sup> Freddy Timmermann, “La construcción de la legitimación militar. Chile, 1973”, *Historia* 396 (2012): 147.

los aparatos represivos de la dictadura, a modo de “desviar” la atención hacia el verdadero enemigo del Estado y el pueblo chileno: el marxismo.

Así, hemos situado el marco de acción de la dictadura en materia cultural bajo los lineamientos con los cuales el régimen asumió desde un principio un carácter transformador y fundacional del régimen. Junto a las variaciones en el campo económico, político y social, en la cultura se implementaron una serie de medidas que marcaron tempranamente los derroteros asumidos por la dictadura para enfrentarse al “peligro” que implicaban los medios de comunicación y las artes, entre ellos, el cine.

A partir de lo expuesto, podemos sintetizar en tres modos complementarios las operaciones de la dictadura contra el mundo audiovisual. En primer lugar, una medida constante por parte del régimen hacia la cultura fue el aumento de impuestos en libros, películas y música. En segundo lugar, “se prohibió la circulación de infinidad de películas, además de la prohibición de reuniones y hubo una reducción, por no decir erradicación, del apoyo a la cinematografía nacional.” Y en tercer lugar, el semblante más oscuro que adquirió la acción del régimen en *materia cinematográfica* fue la persecución a cineastas y trabajadores del área audiovisual.

Sobre lo anterior, se pueden plantear tres cuestiones fundamentales referidas a la política negacionista del régimen. 1. Bajo los tres modos expuestos en el párrafo anterior, con los que el régimen apuntó tempranamente al mundo cultural, se establece que dichas operaciones de la dictadura en materia cultural respondieron no sólo a un proyecto “refundacional” con el que se buscaba borrar cualquier manifestación supuestamente “marxista”, contraria a la nación y sus valores y a las ideas extranjeras que a ojos de las elites tenían sumido al país en una crisis moral, política, económica y social, sino que también a una política negacionista, de olvido y silenciamiento de las violaciones a los derechos humanos cometidas por la dictadura. 2. Dicha política, además, estuvo imbricada a los medios de comunicación y a las artes audiovisuales, cuestión que nos habla de una “lectura” hecha por la dictadura sobre la memoria. 3. Su “elaboración” fue una reacción del régimen frente a la “amenaza” que suponía para éste la debilidad o falta de legitimidad que estimulaban cotidianamente diversos actores y grupos tanto nacionales como internacionales.

Para los primeros años, vemos que el régimen se sostuvo de una serie de discursos y proclamas referidos a una “guerra psicológica” y a un país sumido en un “estado de guerra”. Esta dimensión, aunque recubre gran parte del periodo dictatorial, tuvo su paroxismo entre 1973 y 1975. Es en esta etapa en que la discursividad del régimen se dispone como medio para otorgar legitimidad a sus acciones y de sentar las bases para sus futuros derroteros, vinculándose a los lineamientos aplicados de la Doctrina de Seguridad Nacional. Bajo este marco el régimen aplicó la modalidad de la “guerra psicológica” y desplegó una represión masiva que repercutió en la sociedad chilena, al sembrar el miedo y generar intencionalmente una sensación generalizada de pánico para inmovilizar a la población.<sup>260</sup>

Un punto interesante en la argumentación de Donoso tiene relación con las extensiones del discurso sobre la guerra contra un “enemigo interno” y la “amenaza comunista” que supuestamente se había infiltrado en todos los campos de la sociedad. De acuerdo con la autora, lejos de abordarse exclusivamente por la facción golpista, la ideología de la DSN y la apropiación de un discurso de “guerra interna” fue compartida por diversos sectores. Sobre este respecto, Donoso asegura que en estas discursividades y acciones represivas subyace una “lógica política que se articuló rápidamente dentro del bloque golpista (...) pero que no solo fue reivindicada por las Fuerzas Armadas sino también por los civiles que apoyaron la administración militar.”<sup>261</sup> Esta “lógica política” engloba -además de las confabulaciones del régimen y un poder judicial que negó recursos de amparo durante la época y los sectores industriales y empresariales que financiaron los aparatos que defendían los intereses capitalistas preconizados por la dictadura-, la complicidad de la prensa y los medios de comunicación audiovisuales en la manipulación y ocultamiento de la información y en la “limpieza” de la imagen del régimen. Como veremos a continuación, esta esfera de las comunicaciones fue fundamental para los objetivos de “legitimidad”, “negacionismo” y olvido del régimen.

Como vimos a lo largo del capítulo, con respecto a estos alcances, Verónica Valdivia y Karen Donoso profundizaron en la dimensión “conflictiva” implantada por la dictadura, ofreciéndonos referencias que, a nuestro parecer, resultan imprescindibles para comprender la vinculación entre la dictadura y los medios de comunicación y artísticos.

---

<sup>260</sup> Donoso, *Cultura y Dictadura*, 25.

<sup>261</sup> *Ibid.*

En el caso de Donoso, la autora propone que los alcances de los influjos propagandísticos del régimen se pueden reconocer en los primeros días del golpe. Una de las formas que asumió la línea de difusión y alteración informativa fue la cobertura de prensa del 11 de septiembre de 1973, que sólo fue permitida al canal de televisión de la Universidad Católica de Chile, y a dos periódicos privados, *El Mercurio* y *La Tercera*<sup>262</sup>. Según la autora, ambas fuentes usaron los mismos términos para referirse a los sucesos del golpe, estableciendo una diferencia en el relato entre la información referida a los adherentes de la Unidad Popular, a quienes se referían ambas publicaciones como fuerzas “extremistas” y “violentistas” que disponían de “arsenales de guerra” y “armas” y asumían modalidades guerrilleras, y aquellas noticias sobre las FF. AA., que solieron asociarse a las nociones de “orden”, “tranquilidad”, “normalidad”, “control” y “recuperación”.<sup>263</sup> Para el caso de la cobertura informativa emitida por Canal UCV Televisión se fijaron los mismos propósitos, cuando, una vez consumado el golpe, se transmitieron y difundieron a través de la señal de TVN que emitía a todas las provincias de Chile, las declaraciones con que la Junta daba a conocer sus principios e informaba sobre la dictación de bandos<sup>264</sup>.

Sobre este respecto y tomándonos de los planteamientos enunciados en este capítulo, sugiero que estas acciones se incrustan en las operaciones de guerra psicológica desplegadas por el régimen, ya no sólo desde los ejes articuladores de política de desinformación (o invisibilización) de la violencia del régimen -imbricados a la represión social abierta y los medios ocultos que incidieron en los principios y operatividades de estas funciones “psicológicas”-, sino que desde una multiplicidad de elementos de persuasión y métodos de comunicación y propaganda. Estos métodos, como se puede apreciar en los apartados anteriores, delineados a través de una política comunicacional y cultural diseñada por el régimen, muchas veces sobrepasaron los elementos “civilizatorios” y “moralizantes” del régimen, rastreables en las esferas “micro” de los alcances doctrinarios en la cultura, las artes y las comunicaciones, y se ajustaron a las lógicas de un terrorismo estatal que se basó en una “práctica intimidatoria, apoyada en una cadena de hechos represivos que pretenden ser ejemplares”<sup>265</sup>.

---

<sup>262</sup> Ibid. 27

<sup>263</sup> Ibid. 27-28.

<sup>264</sup> Ibid. 27-28.

<sup>265</sup> Timmermann, *El Gran Terror*, 334.

Bajo este prisma, se reconoce que las “estrategias de producción discursiva” de lo que Timmermann define como “El Gran Terror”, estuvieron imbricadas a una política de desmantelamiento cultural y comunicacional que estuvo coordinada a una política represiva, masiva y prolongada. Por lo tanto, se comprende a partir de esto que el régimen no se posicionó en un campo de disputa con el cine a través de la producción de un cine propagandístico (pese a que éste existió y fue promovido por la Junta, especialmente a través de Chile Films), sino que lo hizo a través de una estructura comunicacional y una matriz ideológica cuyos ejes centrales fueron el silenciamiento y olvido de las violaciones de derechos humanos. Es en esta dimensión del “conflicto” en que se insertan las acciones de un cine crítico, denunciante y colmado de acumulaciones de las “viejas” y “nuevas” “transferencias del campo audiovisual. Se trató de un cine que, a través de la construcción de discursos fílmicos de denuncia, atravesó los límites y condicionamientos impuestos por el régimen, y alcanzando audiencias nacionales e internacionales buscó presionar a un Estado adoctrinado en los métodos de perpetración de crímenes contra los derechos humanos. Como veremos, el escenario de esta “disputa” fue la clandestinidad.

### CAPÍTULO 3

#### REDES Y VÍAS ALTERNATIVAS: LAS ESTRATEGIAS DEL CINE CLANDESTINO FRENTE A LA REPRESIÓN (1973 - 1989)

*“...el martes 11 particularmente trae a la memoria, a la mía por de pronto, una rara mezcla de sonidos imborrables, como el vuelo rasante de los Hawker Hunter sobre mi edificio y el estruendo de los bombardeos sobre La Moneda, a cinco cuadras de mi casa...*

*El otro elemento que reside en mi memoria son las imágenes en blanco y negro de esa época de mi vida, primero alimentadas por la televisión, y, repotenciadas luego con las sesiones semiclandestinas en los ochenta para ver La Batalla de Chile en copias de video insufribles, pero que hipnotizaban con ese magnetismo irresistible de la imagen prohibida.”<sup>266</sup>*

Este capítulo inicia con la descripción de tres constataciones distintas sobre un mismo suceso. El 30 de noviembre de 1978, en los Hornos de Lonquén, fueron encontrados los restos humanos de 15 hombres detenidos el 7 de octubre de 1973 en la comunidad rural de Isla de Maipo. El rastro perdido durante años se descubrió nuevamente como un acontecimiento estremecedor en 1982, año en que bajo la dirección de Ignacio Agüero y de la mano del Grupo Memoria-Aida comenzaba a circular de manera clandestina el registro audiovisual de las mujeres de la familia Maureira, quienes relatan su experiencia de búsqueda a lo largo de Chile de 5 de sus familiares que, tras cinco años, fueron encontrados sin vida enterrados en una mina de cal en la localidad de Lonquén, marcando la primera vez que se comprobaba la detención y asesinato de un desaparecido por organismos del estado y refutando la falsedad de las informaciones oficiales.

Lo que para los familiares de los centenares de detenidos desaparecidos y víctimas de la dictadura marcó un doloroso hito y confirmó la horrible sospecha de que sus parientes estaban muertos, significó también la posibilidad de consolidar un derrotero de búsqueda, verdad y justicia que encontraba en las artes y en el cine una alianza. De tal forma que en

---

<sup>266</sup> David Vásquez, “Los espejos suspendidos: imágenes de la víspera: cine y cotidianeidad en 1973”, en *1973, La vida cotidiana de un año crucial*, ed. Claudio Rolle (Santiago: Planeta Historia y Sociedad, 2003), 152-153.

1984 el filme al cual nos referimos, “*No olvidar*”, sería estrenado en el Teatro La Comedia ubicado en Santiago, marcándose el tercer descubrimiento de este suceso. Así, el cine, flanqueado por la mentira y la verdad, se perfeccionaba como un soporte de memoria.

### **3.1. Trayectorias y generaciones entrecruzadas en la clandestinidad.**

¿Es posible pensar que las experiencias de los cineastas anteriores al golpe pudieran ser transmitidas o portadas y aprehendidas durante el contexto represivo de la dictadura?, o, por el contrario, ¿significó la dictadura una ruptura irreparable en la concepción que muchos y muchas cineastas tenían sobre su labor? Lo que proponemos para aproximarnos a resolver estas inquietudes es situarnos en el periodo en que distintos realizadores de cine, documentalistas, videistas y “obreros”<sup>267</sup> al servicio del pueblo y con una cámara en mano, incursionaron en las vías de la clandestinidad con el propósito de colaborar en la construcción de discursos sobre la violencia estatal perpetrada durante la dictadura, potencialmente capaces de contribuir a la deslegitimación del régimen de Pinochet.

Como quedó expuesto en los subcapítulos anteriores, el levantamiento de redes, los canales alternativos de circulación y exhibición y la autogestión no eran algo desconocido para cineastas, técnicos, documentalistas y realizadores audiovisuales como Sergio Bravo, Cristián Sánchez, Gastón Ancelovici, Patricio Guzmán o Miguel Littin, entre muchos otros.

Además, en el presente capítulo discutiremos con las tesis emergidas de la intelectualidad cinematográfica e historiográfica<sup>268</sup> que plantean que desde el año 1978 se encauzó en el país un proceso de “recomposición” o “rearticulación” del cine chileno<sup>269</sup>, luego de cinco

---

<sup>267</sup> En una conversación sostenida con Pablo Salas, al ser consultado por cómo definiría su labor como documentalista en los años ‘80, el reconocido fotógrafo y productor de documentales chileno señaló ser “un obrero”, cuyo trabajo va por el lado de “combatir las injusticias, de hacer denuncia, de desenmascarar los hechos de injusticia”. Pablo Salas, entrevista por Alejandro Álvarez Zamora, 19 de febrero de 2023, transcripción propia.

<sup>268</sup> Karen Donoso sostiene que la utilización del concepto articuló un debate público entre opositores y adherentes al régimen que reflejaba el hecho de que la cultura y las artes no ocuparían un lugar prioritario en los planes y proyecciones de la dictadura. Al contrario, estas áreas de la sociedad quedarían sujetas a las políticas más generales implementadas bajo los criterios de las dos fuentes ideológicas que predominaron en el nuevo gobierno: la Doctrina de Seguridad Nacional y el neoliberalismo.

<sup>269</sup> En su obra más reciente, titulada “Cine chileno en el Santiago del apagón cultural, 1980-1989”, Claudio Lagos Olivero aborda el estado de la producción cinematográfica en el país durante un periodo de vacíos e incertidumbres para los cineastas. El marco general que recubre la actividad artística y cultural sería este

años iniciales del régimen en los que se habría experimentado generalizadamente un “apagón cultural”<sup>270</sup> y/o un desmantelamiento<sup>271</sup> de los institutos, centros, producciones audiovisuales, o, si se quiere, de aquel patrimonio cultural y artístico generalmente identificado con el proyecto ideológico de izquierda durante la Unidad Popular. Podemos proponer al respecto del proceso de “rearticulación” del cine nacional que estuvo potenciado por tres factores: en primer lugar, las estrategias formuladas y desplegadas por los cineastas en resistencia se potenciaron por los vínculos entre el cine nacional y el cine del exilio, además de las redes y alianzas forjadas en los periodos anteriores en el escenario internacional, que dan cuenta de repertorios que esclarecen la acción de los cineastas en el contexto represivo y restrictivo de la dictadura.

En segundo lugar, la maximización de esfuerzos para la recomposición de la actividad cinematográfica en el país fue causa de la “correspondencia discursiva” que existía entre los referentes del cine tanto en el exilio como en el país en relación con los crímenes de lesa humanidad y transgresión de los Derechos Humanos que ocurrían en el país en el marco de la dictadura, que llevaron a que muchas agrupaciones de cineastas y diversas personalidades del cine nacional se vincularan con las agrupaciones de Familiares de las víctimas de la represión, en la búsqueda de *verdad y justicia*.

---

“apagón cultural” generado por la desarticulación de la producción cultural, a través de la persecución política, la ausencia de libertades creativas mediante aparatos de censura y la inseguridad, que provocaron una actividad exigua y sencillamente elaborada del cine.

<sup>270</sup> Desde 1977, el concepto fue acuñado por adeptos y opositores al régimen a modo de diagnóstico del estado del arte y la cultura en aquellos años. Para quienes adherían al régimen, se hacía alusión a una “retracción derivada del gobierno marxista” que habría provocado una “regresión” en la cultura nacional, por lo que debía ser apuntada a través de una política cultural que sofocara al marxismo. Para la oposición perteneciente a grupos de intelectuales en Chile, el “apagón cultural” refería a un fenómeno de exilio de “cerebros” y “capital cultural” que estimulaba la actividad artística y cultural en el país, debido a la persecución desplegada por la dictadura. Lo citado entre comillas se extrae de Fernando Pradenas Z., <<Chile sofoca el "apagón cultural">>, entrevista a Enrique Campos Menéndez, *La Tercera de la Hora*, ene. 12, (1981): 10.

<sup>271</sup> Con respecto de la aniquilación de las proyecciones de la Unidad Popular en el ámbito político, cultural y social y su posterior “aniquilamiento” por parte de un proyecto ideológico de “despolitización” configurado por la dictadura, María de la Luz Hurtado y Francisco Nuñez Capriles insertan al cine a esta fase de “desmantelamiento” inicial de la cultura en Chile, en los primeros años del régimen. Para el caso del estudio de la autora, se hace alusión en su escrito a los procesos de “recomposición” del cine a nivel nacional, estimulado por la reactivación de la actividad cinematográfica durante los años ‘80, que fue incitada por los procesos de intensificación de la oposición contra el régimen: María de la Luz Hurtado, *La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización*, (Santiago: Céneca, 1985); Francisco Alejandro Nuñez Capriles “Representaciones de la crisis a través del lente de *Teleanálisis*”, (tesis de magíster en Historia con mención en Historia de Chile, Universidad de Santiago de Chile, 2019).

En tercer lugar, el cine no debió disputarse la visión hegemónica de la dictadura frente a un cine de lineamientos “pro-régimen”, por lo que su “batalla” se situaba especialmente en un campo más amplio, comunicacional, de la “legitimación” del régimen, insertándose en un entramado que comenzaba a tejerse tempranamente en dictadura, pero que se robustecería durante los años ‘80, a partir de las crisis económicas y sociales, las jornadas de protesta nacional y el forjamiento de alianzas opositoras al régimen. Pese a esto, como vimos en el capítulo anterior, la televisión fue un importante dispositivo de propaganda cultural de la dictadura. Se consolidó como la fuente de transmisión de “ideologías livianas”, que impulsaron la despolitización de la sociedad<sup>272</sup>. Los canales de televisión pública estaban intervenidos en sus directivas, así como toda la programación televisiva nacional pasaba por el velo censor de Dinacos, organismo dependiente de la junta militar, que se encargaba de controlar los contenidos de los medios de comunicación autorizados para transmitir o circular en el país. Por lo tanto, la televisión servía como caja de resonancia de las políticas culturales de la dictadura.<sup>273</sup>

Bajo estos tres ejes, resta preguntarnos sobre quiénes son los cineastas que deambulan por las vías clandestinas del cine durante la dictadura. Atender a esta interrogante nos lleva necesariamente a dilucidar una tercera generación de aquellos cineastas que si bien despliegan su quehacer cinematográfico en mayor medida durante la dictadura, provienen de un proceso de aprendizajes políticos, sociales y audiovisuales que se condensaban en los principales centros universitarios y espacios de actividad cinematográfica en los años ‘60 y ‘70.

Podemos situar esta tercera referencia de cineastas en una temporalidad que se extiende desde los años ‘70 hasta la dictadura. Esta generación que transita entre los años inmediatamente anteriores a la dictadura, estaría compuesta por cineastas como Ignacio Agüero, Pablo Perelman, Lotty Rosenfeld, Gastón Ancelovici, Orlando Lübbert, Cristián Sánchez y Tatiana Gaviola.

---

<sup>272</sup> Esta idea será discutida en el capítulo siguiente. Por ahora, cabe mencionar que adscribimos a la idea que sugiere que la agencia de los sujetos fue determinante en los niveles de infiltración de las fuentes de “despolitización” utilizadas por el régimen, justamente, para “vaciar” a la población de un contenido de carácter político. En esta disputa, intrincada a la disputa por la memoria, se instala el cine en la clandestinidad, junto a otros dispositivos y expresiones intelectuales y populares que se levantaron durante los años ‘80 como medios críticos de la dictadura.

<sup>273</sup> Alejandro de la Fuente y Claudio Guerrero, *El Grupo Proceso en los primeros años de la transición 1982-1993* (Santiago: Centro Cultural La Moneda, 2015), 16.

Pero debemos detenernos en este punto. Puesto que, si bien uno puede argüir sobre la existencia de una “tercera” referencia de cineastas que se formaron en un periodo de efervescencia como lo fue el proceso de “cambios” augurados durante la Unidad Popular - y que tuvieron como principal influjo la explosión de las movilizaciones sociales de los años ‘60 y ‘70, los proyectos de izquierda y el impulso de querer representar la emergencia de nuevos actores en la escena nacional y latinoamericana - no deberíamos considerar que la permeabilidad del “*Nuevo Cine Chileno*” así como de las formas “alternativas” del quehacer cinematográfico que se distinguen en el marco de este fenómeno de los años ‘60 y ‘70 resonó en todos los actores comprometidos durante los años de la dictadura con filmar y representar desde el aparato fílmico la realidad del país bajo la represión, los crímenes de lesa humanidad y la violencia estatal. Dicho de otra, forma, en el presente apartado se reconoce la existencia de una “bifurcación” generacional de cineastas, documentalistas y videistas que no necesariamente se adscribió a una tradición común o a un pensamiento y praxis enraizados a los aprendizajes y transferencias de una “cultura cinematográfica” nacional forjada en los periodos anteriores.

En esta última referencia, aparecen actores motivados por otros intereses, aspiraciones e influencias, que si bien no pueden condensarse en una unidad de pensamiento y praxis, sí es posible advertir experiencias comunes. Estas experiencias se vinculan directamente con los *condicionamientos* de la dictadura. Adelantando un poco, las coordenadas generales del cine clandestino durante la dictadura exhiben una bifurcación. Mientras un grupo de cineastas elabora sus producciones cinematográficas bajo el influjo de los procesos artísticos, culturales y políticos de los periodos pasados, y con esto, de la confluencia entre el *Nuevo Cine Chileno* y los movimientos y tendencias latinoamericanas del cine de los años ‘60 y ‘70, otras personalidades del mundo del trabajo audiovisual y cinematográfico producen sus trabajos durante el periodo dictatorial bajo otro tipo de influjos, que reflejan una serie de reformulaciones constantes del sujeto cineasta, y que responden no a una identidad fija, enraizada únicamente a las experiencias acumuladas de un pasado reciente, sino que a la experiencia misma de la represión, y a sus trayectorias personales y grupales durante la dictadura. A partir de este vislumbamiento, se concibe la existencia de tres “bifurcaciones” en la generación de cineastas que consolidaron su trayectoria durante la dictadura. Una primera bifurcación es la de aquellos cineastas que, sin haber cursado estudios cinematográficos, encontraron una vocación en el cine y tuvieron sus primeros acercamientos como discípulos de grandes exponentes del *Nuevo Cine Chileno*. Es el caso

de cineastas como Orlando Lübbert, Gastón Ancelovici y Pablo Perelman. En una segunda bifurcación se encuentran aquellos y aquellas cineastas que cursaron estudios de cine, comunicación e imagen en Chile durante la dictadura, y que a partir de estos aprendizajes, desarrollaron líneas temáticas vinculadas a los efectos del contexto represivo de la dictadura en las personas. Es el caso de cineastas como Tatiana Gaviola, Ximena Arrieta e Ignacio Agüero. Como última bifurcación, están aquellos sujetos que se definieron como “trabajadores audiovisuales”, y que incursionaron en el medio con los propósitos de denunciar las injusticias sociales en el Chile dictatorial. Es el caso de realizadores como Hernán Castro, Pablo Salas, y el colectivo Cine Ojo.

Nuevamente, en esto profundizaremos más adelante. Por ahora, conviene señalar que sólo es posible comprender con mayor hondura el forjamiento de una conciencia identitaria de esta generación de cineastas si se determinan las estrategias utilizadas por el cine nacional frente a la represión, en términos de sus proyecciones dirigidas a incidir en la memoria colectiva sobre la violencia estatal. Este es el objetivo central del presente capítulo.

A modo de recapitulación, en el capítulo anterior se buscó dotar de un sentido histórico a los alcances de la represión hacia el mundo del cine. Siguiendo dicho desarrollo, falta aún por reconocer las acciones de los cineastas frente a la persecución, la represión y la violencia de la dictadura, es decir, el “reverso” del relato construido en el capítulo previo. Una primera reconstrucción trata sobre las vías “alternativas” en las que incursionó el cine durante la dictadura.

Será necesario previamente esclarecer algunas proposiciones terminológicas. Me referiré en esta investigación a las “vías alternativas” del cine en alusión a los canales mediáticos y prácticos que se diferenciaron y desprendieron de los procedimientos y espacios “oficiales”. Entiéndase por “oficial” tanto la exhibición de las producciones audiovisuales en cines comerciales, medios de comunicación masivos, los programas de televisión nacional así como las operaciones técnicas y métodos de elaboración, los mecanismos y formas de distribución y la organización de actividades en torno a los visionados de películas que estuvieran bajo el control de los aparatos (re)diseñados por la Junta militar.

Lo anterior lleva a preguntarnos: ¿qué entendemos por clandestinidad? Primeramente -y como se podrá dilucidar a través del relato cronológico construido para este capítulo-, habría que señalar que la clandestinidad no sólo operó como un *medio* para el cine sino que como

una *estrategia* frente al control y punición de la dictadura. En un principio, si bien la clandestinidad fue para los cineastas una *forma* necesaria para realizar sus producciones y su praxis, una vez que las personalidades del cine que incursionaron de manera “oculta” y huidiza en la actividad fílmica, esta forma obligada se tornó en una estrategia, es decir, se transformó en un método y un sistema para *hacer cine*.

Como esbozamos en nuestra introducción (ver marco teórico) uno de los principales autores en elaborar una conceptualización de la clandestinidad es Rolando Álvarez (2001), quien la identifica como un “dispositivo productor” de “una multiplicidad de realidades” que eran imperceptibles a la visión oficial, pero con concreciones evidentes y relevantes dentro del “invisible mundo de lo clandestino”<sup>274</sup>. Otro elemento que recogimos de las elaboraciones conceptuales del autor tiene relación con la noción de “resistencia” y “compromiso” que constituyen los actos en la clandestinidad, enfatiza en el móvil de la acción “secreta”, que encubre una intencionalidad de contraponerse a la autoridad. En este sentido, lo clandestino sería esencialmente lo que se hace de forma oculta o secreta para burlar la ley. Al estar vertida de una intencionalidad, es decir, al contener la acción una finalidad definida por quienes la ejecutan, con los propósitos no sólo de oponerse a la autoridad sino que de superar, en alguna medida, o alterar los condicionamientos impuestos por la misma asumiendo una serie de riesgos a los que conlleva desafiarla, la clandestinidad no sólo implicaría un acto de resistencia, sino que también un compromiso.

Bajo esta aproximación conceptual, buscaremos reconstruir el entramado clandestino generado desde el ambiente cinematográfico del país y articulado tanto internamente como desde el exilio. Por otro lado, y para señalar algunos elementos claves de las coordenadas de los cineastas en clandestinidad, nos tomaremos de dos experiencias distintas de realizadores que durante los años ‘80 incursionaron en las vías alternativas del quehacer audiovisual en el país. Estos realizadores son Orlando Lübbert y Pablo Salas, con quienes sostuvimos entrevistas a lo largo de la investigación.

Bajo esta modalidad clandestina, se reconoce que Santiago fue para los cineastas el centro neurálgico de la articulación cinematográfica entre el exterior y el interior. Si bien su experiencia no es extraña a otras internacionales en contextos similares, no cabe duda que el escenario dictatorial y el accionar de la dictadura a través de su “Inteligencia” les exigió

---

<sup>274</sup> Rolando Álvarez Vallejos, “Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973 - 1980)”, (tesis de magíster Artium, mención Historia, Universidad de Santiago de Chile, 2001), 19-22.

destreza clandestina, valor y realizar un trabajo que redundó en un apoyo a la resistencia interior mediante la organización de cineastas en el exilio.

Seguramente aquellos ideales amplios vinculados tanto a la pertenencia a partidos políticos, la correspondencia al proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano y a los pesados aunque difusos lineamientos de un enérgico movimiento cultural conocido bajo el rótulo de Nuevo Cine Chileno se asociaron al compromiso para el desenmascaramiento y visibilidad de los crímenes de lesa humanidad en dictadura. Esto decantó en la permanencia de los y las cineastas en una operación de alta exposición y riesgo personal, como lo fue la producción clandestina audiovisual y cinematográfica dentro del país.

Para ahondar en la clandestinidad del cine nacional y en la forma cómo evolucionó la manifestación del cine clandestino frente a la represión, la censura y la persecución por parte de la dictadura y en torno a sus proyecciones dirigidas a la construcción discursiva de la violencia estatal, queremos proponer la siguiente periodización con respecto a dos lineamientos que marcan los derroteros de colectivos, cineastas, productores y realizadores de producciones audiovisuales: 1) *exterioridad/recuperación del pasado* ante la “ruptura” del golpe, 2) la clandestinidad como *estrategia* y el cine clandestino como *movimiento* frente a la institucionalización del régimen y el *Terrorismo de Estado*.

El primero de estos lineamientos fue desarrollado principalmente por los cineastas de la “segunda generación”, radicados muchos de ellos en el exilio. Se plantea que, en un marco temporal de 5 años (1973 - 1978) y desde distintos países, estos cineastas buscaron dar continuidad a los proyectos interrumpidos por el golpe, y que estaban enraizados a los procesos de formación y aprendizajes de los períodos anteriores a la dictadura.

En primer lugar, se sugiere que fue a través de la “exterioridad” presentada por la diáspora, que esta generación de cineastas buscó recobrar las imágenes del pasado a partir de las representaciones de otras experiencias latinoamericanas que reflejaban los influjos y transferencias del *Nuevo Cine Latinoamericano*, estableciendo a partir de sus representaciones audiovisuales una serie de analogías, nexos y alegorías de la experiencia chilena tanto en dictadura como en otros periodos.

En segundo lugar, se reconoce que la diversificación de las temáticas y enfoques de esta generación fue una necesidad planteada por la experiencia de la “distancia” provocada por

el exilio. Sin embargo, estos cineastas supieron sortear las dificultades, y lograron establecer redes que vincularon la diáspora con el interior, a través del cine, con el afán de retomar los proyectos cinematográficos interrumpidos. Esto se vio estimulado por los flujos de información sobre el estado del país y la situación interna que circulaban en el exilio y que, a medida que transcurrían los años y dependiendo del lugar geográfico de residencia, se filtraron con mayor amplitud.

En tercer lugar, y a raíz de estos esfuerzos por levantar redes con el afán de lograr la “solidaridad internacional” entre realizadores y promover la actividad cinematográfica, los cineastas de esta generación que lograron forjar su retorno al país -e incluso, quienes se mantuvieron en la diáspora-, ante las coyunturas nacionales -Institucionalización y autolegitimación constitucional del régimen, Jornadas de Protesta Nacional, impunidad hacia los crímenes de lesa humanidad y los procesos de transición democrática abiertos por una oposición ensanchada durante los años ‘80- reaccionaron desde su labor como cineastas y elaboraron una serie de discursos cinematográficos referidos a la actualidad del país. Si bien, los lineamientos cinematográficos en torno a la “identidad nacional” y el “pueblo chileno” siguieron siendo proyectados por sus precursores, la centralidad recayó en lo *coyuntural* y en las resonancias que el contexto sociopolítico y represivo tuvo entre los realizadores.

Por último, se considera que, si bien hubo una centralidad del contexto sociopolítico y represivo de la dictadura en el cine de los años ‘80, las modalidades narrativas, estéticas y temáticas de los realizadores sobre el país en estos años estuvieron combinadas con los elementos del “pueblo chileno”, la “identidad nacional” y otros acervos portados por estos cineastas, aprendidos y transferidos en la época de mayor desarrollo del *Nuevo Cine Chileno*.

El segundo lineamiento es aquel potenciado por aquellos cineastas que emergieron como una generación en *transición*, es decir, cuyos aprendizajes fueron adquiridos antes del periodo dictatorial, pero que, debido al golpe, no alcanzaron a condensarse en una trayectoria cinematográfica madura y forjada a través de la experiencia política y social vivida por la “segunda generación” de cineastas. Se concibe que esta generación en transición o tercera generación, al estar inserta en el contexto represivo de la dictadura desde un principio, adquirió una “proximidad” creativa que orientó sus esfuerzos hacia la representación de la experiencia límite del “contexto de inseguridad” inaugurado tras el

golpe, que fue la represión, las diversas formas de violencia perpetradas por el régimen y sus efectos en la población. En primer lugar, se plantea que esta “proximidad” se debió a tres experiencias que variaron entre los y las cineastas pertenecientes a esta generación. Una primera experiencia fue la de aquellos realizadores y realizadores que se vieron afectados o cuyo grupo familiar fue afectado directamente por la política represiva del Estado. Frente a esta experiencia, hubo una necesidad de representar los efectos personales de la represión. Como segunda experiencia, tenemos a aquellos y aquellas realizadoras que, debido a un compromiso con las causas sociales de los sectores oprimidos, trasladaron sus aprendizajes a la construcción de discursos filmicos sobre la violencia y la opresión en dictadura. Debido a esta inquietud por la “justicia”, la proximidad temática y concreta sobre la “verdad y justicia” fue resultado de una “lectura” hecha sobre la experiencia de los sujetos frente a la represión. Aquí, las experiencias de los familiares de las víctimas de la represión se tornó en un eje central de cine clandestino, especialmente después de que el régimen encauzara una política de silenciamiento y olvido a través de su propio proceso de auto-legitimación e institucionalización de la violencia, recrudescido entre 1978 y 1983.

Así, se vislumbran una serie de ramificaciones del cine nacional durante la dictadura, que nos permiten hablar de dos generaciones entrecruzadas. Una primera “ramificación” a examinar es aquella que se proyecta bajo un lineamiento que tempranamente resuena entre quienes desde el mundo del cine concebían la necesidad de resistir frente a la ruptura que supuso el golpe. A este lineamiento le llamaremos “exterioridad y recuperación del pasado”, debido a que sus incitadores se plantearon el desafío de dar continuidad a los aprendizajes y temas generales del fenómeno del *Nuevo Cine Chileno*, cuyo patrimonio se vio trastocado por el golpe. La identificación con una perspectiva político-social definida, las múltiples representaciones de las experiencias y luchas populares y los ejes de la memoria histórica, el pueblo y la patria caracterizan esta orientación, en la cual caben los nombres de Miguel Littin, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel y Carlos Flores.

### 3.2. Exterioridad y recuperación del pasado. La reacción del cine clandestino ante la “ruptura” del golpe.

“Se vivieron momentos de tensión y de hondo dramatismo entre los espectadores. Pero es de imaginarse lo que sintieron los protagonistas del hecho, que realmente se jugaron la vida aquella mañana del 11 de septiembre”<sup>275</sup>. Estas eran las palabras ocupadas por los editores de Revista *Ercilla* en su número de enero de 1974, para referirse a las resonancias que tuvo la emisión por canal 7 (TVN) del documental titulado *La dramática mañana del 11*, el último día de 1973. Como señala su título, el documento fílmico elaborado por el camarógrafo Manuel Martínez, el periodista Jaime Vargas y el sonidista Dagoberto Quijada registraba la mañana del 11 de septiembre de 1973, durante el bombardeo de La Moneda, filmado desde el Hotel Carrera en la Plaza de la Constitución. Fue tal el impacto de la violencia de las imágenes captadas, que, de manera apologética, el canciller Ismael Huerta, en ocasión de su viaje como ministro de Relaciones Exteriores y embajador representante permanente de Chile ante las Naciones Unidas, llevó consigo la película a Nueva York para mostrarla ante sus pares de la Asamblea General<sup>276</sup>.

El mismo día del golpe pero al mediodía, Pedro Chaskel registraba en imágenes el bombardeo aéreo de *Los Hawker Hunter sobre La Moneda (1973)*. A medida que pasaban los meses, entre quienes registraron las atroces acciones llevadas a cabo por los militares tras el golpe surgió la necesidad de ir más allá, desde su labor como cineastas y productores audiovisuales. Otro material elaborado sobre el bombardeo a La Moneda fue el montaje producido por Patricio Guzmán y su equipo para la segunda parte de *La Batalla de Chile (1976)*, *El Golpe de Estado*. Se trató de un material de dos planos-secuencias realizado en las instalaciones del ICAIC, en Cuba, por Pedro Chaskel, quien aportó la secuencia de los bombarderos a partir de un material inédito a manos del equipo de post-producción de Guzmán, que habría sido adquirido por un “intercambio que se hacía común entre los realizadores que se debieron exiliar tras el golpe”<sup>277</sup>. Este material, junto a los miles de metros de celuloide filmados en esos años para la elaboración de la trilogía documental de Guzmán son sacados clandestinamente a través de la embajada de Suecia<sup>278</sup>. *La Batalla*

---

<sup>275</sup> Cinechile, también en Revista *Ercilla*, <<documentales>>, 1974.

<sup>276</sup> Ibid.

<sup>277</sup> Orlando Lübbert, entrevista por Alejandro Álvarez Zamora, 19 de febrero de 2023, transcripción propia.

<sup>278</sup> Cinechile, enciclopedia del cine chileno, acceso el 2 de octubre de 2022, <https://cinechile.cl/persona/jorge-muller>

de Chile fue constantemente objeto de censura durante años. Tan sólo recientemente, en el año 2021, fue emitida por el canal privado La Red en Chile, haciendo su debut en la televisión abierta.

Sobre las imágenes del golpe, fueron variados los documentos fílmicos que registraron los sucesos del 11 de septiembre de 1973 y la represión que se desplegó desde ese día, así como fueron variadas las formas en que estos materiales fueron utilizados. Desde reportajes que pretendieron reconstruir cronológicamente los hechos del 11-S y de forma explicativa hasta aquellos materiales audiovisuales del bombardeo que se insertaron como un pasaje de películas de mayores extensiones narrativas y temáticas. Desde esa fecha, directores, camarógrafos, productores, montajistas y sonidistas se esforzaron por registrar las atrocidades cometidas por la Junta militar que se había instalado en el Palacio de Gobierno. Quienes estimularon estos registros audiovisuales eran, en su mayoría, los mismos nombres que marcaron las líneas temáticas de un cine “revolucionario” o “liberacionista” elaboradas durante el gobierno de Frei Montalva, y después, en los tres años de la Unidad Popular. Lo que se atisbaba como un cine socialmente comprometido con el pueblo, a merced de este y de los sectores populares, y políticamente empeñado en apoyar y encauzar la vía chilena al socialismo propugnada por Allende y la UP, se vería obturado por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

En un nivel intransferible de la experiencia de quienes hacían cine en Chile, el golpe de Estado significó el exilio para la mayor parte de los realizadores y para parte importante de los actores. Reconocidos cineastas como Littin, Ruiz, Guzmán, Chaskel, Soto y Ríos debieron abandonar el país. Guzmán incluso, sufrió la detención y el encierro tras el golpe, y sólo pudo exiliarse luego de estar preso en el Estadio Nacional. De esta generación de realizadores, un cineasta que se quedó en el país fue Aldo Francia. Sin embargo, quien fuese pionero del Cine chileno moderno no volvió a dirigir ni producir películas<sup>279</sup>. Otros

---

<sup>279</sup> Este fue el caso de varios y varias cineastas quienes, luego del exilio, retornaron a un país donde las condiciones para dar continuidad a sus proyectos audiovisuales era insostenible por la falta de financiamiento, las ambigüedades de parte del gobierno de Aylwin y el ministerio de Educación y su división de Cultura en torno a la promoción de la actividad cinematográfica en el país y las nuevas tendencias y modalidades tecnológicas que acaparaban los recursos estatales y privados y sus orientaciones hacia el mundo de la publicidad. Este fue el caso de Percy Matas, quien difícilmente puede ser situado como personalidad del cine en alguna de las referencias generacionales que hemos explorado, pese a sus influencias desde el cine de Raúl Ruiz y sus estudios cinematográficos en Europa. Matas, de regreso a Chile, abandonó la labor cinematográfica y se dedicó a ejercer como profesor, dictando cátedras de historia del cine. Paralelamente, se dedicó al trabajo audiovisual para distintas productoras, produciendo documentales corporativos para empresas como Esso, Hotel Marriot, London International Televisión y Bellsouth, además de empresas y servicios públicos chilenos

componentes del medio cinematográfico no tuvieron siquiera la posibilidad de elegir entre el exilio y la permanencia en el país. Este fue el caso del camarógrafo Jorge Müller y la actriz Carmen Bueno, quienes fueron detenidos en 1974.

En relación con esta primera etapa del cine en la clandestinidad, es importante dimensionar el entramado clandestino que surgió en Chile tras el golpe, luego de que la dictadura militar asumiera el poder y tomara como primera medida la proscripción de los partidos de izquierda, junto con el despliegue de una feroz persecución hacia sus militantes. En este proceso de consolidación del poder en manos de Pinochet, y por un lapso de aproximadamente 10 años, la sociedad del país se vio sumida a las condiciones de una sistemática represión política caracterizada por el uso institucional de la violencia y bajo los métodos de ‘efecto de demostración’ modelados por el régimen se informaba a la población sobre los pormenores de todas las “acciones” de “guerra”<sup>280</sup>. De esta manera, la represión política se desplegó de forma masiva en todo el territorio nacional, provocando una percepción de amenaza generalizada en la sociedad. Así, la violencia de esta represión masiva y visible permeó una cotidianidad colmada de circunstancias de extremo peligro y amenaza. Su carácter masivo residió en que la experiencia de la represión como parte de una política reaccionaria a reacción a situaciones concretas y específicas pasó a conformar un estado permanente en la vida cotidiana, generando una reacción de miedo crónico en la sociedad<sup>281</sup>.

Sobre este proceso de acumulación de poder y de intromisión militar a través de la violencia política, Goicovic advierte que la intervención institucional del conjunto de las FF. AA. y del orden que se llevó a cabo tras el golpe se orientó a la “reconstrucción” de la sociedad chilena sobre nuevas bases económicas, sociales y políticas<sup>282</sup>. El carácter “refundacional” del proyecto ideológico del régimen demandaba, según el autor, el desmantelamiento de de la relación entre las izquierdas y los movimientos sociales y populares del país. Para dicho efecto, la represión se planteó desde el principio como el principal mecanismo de obturación

---

como el Servicio Nacional de Menores, Minera el Abra y el Servicio Nacional de Turismo. Información extraída de Cinechile, Enciclopedia de Cine chileno, acceso el 12 de enero de 2022, <https://cinechile.cl/persona/percy-matas/>

<sup>280</sup> Timmermann, *El Gran Terror*, 234.

<sup>281</sup> Ibid.

<sup>282</sup> Igor Goicovic, “Transición y violencia política en Chile (1988-1994)”, *Revista Ayer* 3 (2010): 62.

hacia los vasos comunicantes de la sociedad así como el principal dispositivo de control social<sup>283</sup>.

Como se sostuvo en el capítulo pasado, la condición imprescindible del control social, para las aspiraciones refundacionales del régimen, implicaba orientar las proyecciones de desmantelamiento político hacia otros ámbitos donde afloraba y se estimulaba el pensamiento crítico, político y contrario a los “valores” predicados por la dictadura. Uno de estos ámbitos, encapsulado en el campo de la cultura, las artes y las comunicaciones, fue el cine. En lo que respecta a las personalidades pertenecientes a la segunda referencia generacional que hemos revisado en el presente estudio, es posible advertir que los caminos de la clandestinidad fueron tomados por dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, podemos plantear que el compromiso de cineastas como Littin, Chaskel y Guzmán con los proyectos políticos y sociales que confluyeron en el programa de la Unidad Popular y su identificación con las mayores manifestaciones culturales y artísticas que nivel regional proponían captar las dinámicas de los pueblos, pese a no estar en todos los casos vinculado a un partido político específico, contrajo una inseguridad en ellos frente a la masividad y amplitud con la que el régimen proscribía, perseguía y asesinaba a las “disidencias”. Esto llevó a que muchos realizadores de cine decidieran exiliarse del país. En el caso de permanecer en terreno nacional, generalmente se optó por marginarse de la creación cinematográfica de vertiente más crítica y “opositora” al régimen, o elaborarla de forma “soterrada”.

Para quienes se plantearon la producción de imágenes denunciantes y críticas al régimen y su actuar represivo, una red fundamental para estos propósitos fue el exilio, que se consolidó como un espacio de intercambios, solidaridad y creación durante los cinco primeros años de la dictadura, y que estuvo fuertemente vinculado al quehacer audiovisual y cinematográfico de los cineastas que se encontraban al interior del país.

Conforme se desarrollaba un largo proceso de “desarticulación” del cine chileno -con la promulgación de políticas económicas que instauraron la finalización de cualquier tipo de financiamiento, subsidios o apoyo estatal para sostener la producción cultural, la derogación de la ley que proporcionaba normas de protección al cine nacional, dictada durante el gobierno de Frei Montalva, la censura masiva y las limitaciones impuestas a las exhibiciones

---

<sup>283</sup> Ibid.

filmicas-, entre 1973 y 1983 se produjeron 178 obras cinematográficas, alcanzándose una cifra que superaba la producción filmica de decenios anteriores<sup>284</sup>.

Esta tendencia creciente en la producción cinematográfica de quienes se dedicaban al cine se dio por un desplazamiento fluctuante entre lo inevitable, lo forzado, y lo relativamente optado, lo voluntario: el exilio del sujeto cineasta y de su labor. Y como sabemos, el exilio fue una experiencia vivida por muchas personas quienes fueron apuntadas por la dictadura como “enemigos de la patria”, sufrieron la persecución de los aparatos del Estado o podían llegar a sufrirla eventualmente, en caso de mantenerse en territorio nacional.

Para quienes se desplazaron hacia otros espacios geográficos, el hecho de encontrarse lejos del lugar natural debido a la expatriación y las circunstancias, generalmente por motivos políticos que les impedían regresar por amenazas de cárcel o muerte, podía vivirse como una forma de castigo y soledad, pero también de solidaridad. Para el caso de las y los cineastas exiliados, es de suponer que las experiencias fueron variadas, pero generalmente estas siempre estuvieron imbricadas a su agencia como cineastas, lo que se traduce, por ejemplo, en la estadística que expusimos anteriormente.

A continuación, buscaremos reconstruir la red que se formó entre la actividad cinematográfica del exilio y las exiguas producciones elaboradas en Chile entre 1973 y 1978. Una primera trayectoria que vale la pena seguir es la de Miguel Littin y su experiencia durante la dictadura. Al igual que miles de chilenos que son expulsados o se ven obligados a abandonar el país tras el golpe, Littin, debido a sus nexos con el gobierno de Allende y su compromiso militante de pensamiento de izquierda, debe exiliarse, primero en México, y luego, en España. Es en el país norteamericano donde desarrollará gran parte de sus producciones cinematográficas. Una de sus películas más emblemáticas, *La Tierra Prometida* (1973) estaba prevista para ser estrenada en Chile, pero tras el golpe tuvo que ser terminada en México. Entre 1976 y 1979 filma un cortometraje documental (*Crónica de Tlacotalpan*, 1976) y tres largometrajes de ficción: *Actas de Marusia* (1976), *El recurso del método* (1978) y *La viuda de Montiel* (1979).

Sobre los dos primeros filmes, se pueden destacar varios elementos interesantes. *Actas de Marusia*, se trató de un filme basado en la novela de Patricio Manns, cuya historia mostraba

---

<sup>284</sup>Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960 – 1985)* (Madrid: Ediciones del Litoral, 1988), 162.

la masacre de unos obreros de una de las oficinas salitreras del norte de Chile a inicios del siglo veinte, quienes tras levantar una huelga, son reprimidos por las fuerzas militares. En el filme, se traslucen dos lineamientos de izquierdas que entran en tensión: una izquierda de tintes reformistas y una “izquierda revolucionaria”, que apuesta la emancipación a través de la lucha armada. En este filme, se esclarece la búsqueda de una continuidad discursiva, por parte de Littin, sobre las formas de representación que él mismo había propuesto en sus películas anteriores, en el marco del contexto político-social al que se circunscribió el cine de la Unidad Popular. El elemento novedoso del filme reside en que su composición narrativa funciona como una crónica de la represión hacia los trabajadores, que si bien mantiene las proposiciones ideológicas del cine de Littin anterior al golpe y recubre un contexto que reconstruye algunos elementos de las luchas sindicales históricas del norte de Chile, funciona como una analogía de la violencia sistematizada por y durante la dictadura en el país. Retomando el género literario para adaptarlo a la pantalla, Littin produce *El recurso del método* (1978), repitiendo el título de la novela de Alejo Carpentier, en la cual se basa para su película. En este metraje, las alusiones a la experiencia chilena tras el golpe son mucho más explícitas. En él, Littin trabaja la historia del presidente de una república en América Latina que en un viaje a París se entera de la sublevación de un general. Tras retornar y frenar la rebelión, El presidente vuelve a París, para encontrarse con una serie de publicaciones de fotografías que muestran la masacre ocurrida en su país. Las cosas se vuelven a calmar en el país tras el estallido de la guerra, pero poco más tarde, habrá una nueva asonada que lo hace volver a su país para reprimirla. Tras una serie de sublevaciones y revueltas, el acorralado presidente se verá forzado a escapar del país. A partir de esta historia de repetitividad, Littin retrata de manera elocuente las circunstancias que la mayoría de los países del continente estaban viviendo bajo una dictadura, la historia narra la hipocresía, doble moral, intereses y conveniencia del poder.

Bajo estos ejes temáticos, Littin se granjea muchos contactos y establece durante estos años nexos importantes con corporaciones cinematográficas de países como Cuba, México y Francia, donde son destacados los trabajos del realizador. Tras una incursión temprana en el cine mexicano, y debido a su éxito, es financiado por la Corporación Nacional

Cinematográfica en México (CONACINE) y obtiene el apoyo y colaboración en el ámbito de la producción del Instituto Cubano del Arte y Culturas Cinematográficas (ICAIC)<sup>285</sup>.

En medio de esta red que se generaba entre las principales instituciones que promovían el cine nacional e internacional, Littin entusiasmaba un movimiento que había sido interrumpido por el golpe. Así lo manifiesta el realizador en un homenaje realizado a su figura en el marco del Festival de Cine de La Habana (Cuba) en el año 1986. Revista *Araucaria* reproduce algunas de las declaraciones hechas por Littin durante esta celebración, donde el realizador expone sus intereses por establecer una comunicación entre cineastas para dar impulso a la actividad cinematográfica en el continente:

“Durante este año buscábamos afanosamente romper el aislamiento; encontrar en cada cineasta un amigo, un compañero. Así ha sido. Por ejemplo, quiero destacar esta noche la presencia entre nosotros de los compañeros que hicieron posible en España el *Acta General de Chile*: Pablo Blanco, Fidel Collados, Fernando Quejido y Carmen Frías. Combatir el aislamiento fue nuestra premisa en México, en Francia, en Italia. Es así como *Acta General* contó con la participación de cineastas de Italia, Francia, Argentina, España, y de jóvenes cineastas chilenos. Soy pues, de esta manera, por formación y desarrollo, un cineasta más que pertenece a un amplio y pluralista movimiento, que si bien nace de las profundas raíces nacionales, ha buscado la más extensa comunicación universal”<sup>286</sup>.

En estos anhelos se identifican otros cineastas como Pedro Chaskel y Patricio Guzmán y dos cineastas del medio nacional, radicadas en el extranjero tras su exilio, Valeria Sarmiento y Angelina Vasquez, quienes ven en el “fomento de la actividad cinematográfica y la colaboración entre cineastas repartidos por el mundo” una oportunidad de “crecimiento, aprendizaje y continuidad con lo que se venía haciendo y las nuevas líneas y temas que en los últimos años se han desarrollado”<sup>287</sup>. En otra publicación de la época, se resaltaba nuevamente la idea de la “solidaridad internacional” entre cineastas íntimamente conectados con sus contextos y las diferentes culturas que han conocido en sus nuevos hogares en el exilio”<sup>288</sup>.

Hasta aquí, se logra apreciar que la mayoría de los esfuerzos de la generación de cineastas que partió al exilio tras el golpe, junto con dar continuidad a los lineamientos del *Nuevo Cine*

---

<sup>285</sup> Cinechile, enciclopedia del cine chileno, acceso el 2 de octubre de 2022, <https://cinechile.cl/persona/miguel-littin>.

<sup>286</sup> <<Homenaje a Miguel Littin>>, *Araucaria* 36 (1986): 202.

<sup>287</sup> <<Hablan los cineastas>>, *Literatura chilena. Creación y crítica* 10 (27), 1984: 31.

<sup>288</sup> <<manuscrito anónimo, 1981>>, *Enfoque* 4 (1985: 23)

*Chileno* que se venían desarrollando desde hace décadas, conectándolos con la cultura, tradiciones y pueblo de sus nuevos países de residencia, se concentraron en el impulso de la actividad cinematográfica a través de una solidaridad internacional que granjeó posibilidades de financiamiento, colaboración creativa y difusión a las obras de los cineastas chilenos en la diáspora. Sin embargo, hubo personalidades del cine que discutían la centralidad de la “solidaridad”, y abogaban más por una línea temática vinculada a una realidad social y política que no solo fuese concreta, sino que fuera proyectual, es decir, que propusiera una vertiente de cambio para la sociedad. Es el caso de quienes tras el golpe, se mantuvieron en el país y realizaron sus producciones desde la clandestinidad como experiencia límite. Desde esta perspectiva, se vislumbran las variaciones de la actividad cinematográfica nacional en la clandestinidad y sus contrastes con el exterior, lo que se evidencia en una entrevista realizada en el año 1984 por Zuzana Pick a Sergio Bravo, para la publicación de la revista titulada “Literatura chilena: creación y crítica”, editada en Estados Unidos y dirigida y editada principalmente por artistas y letrados de nacionalidad chilena que fueron exiliados o se exiliaron durante la dictadura.

“el cine chileno como tú lo defines es primero antifascista y luego chileno. (...) El cine chileno en el exilio tiene que superar ese quiebre geográfico que es producto de un golpe de estado. Eso significa la búsqueda de elementos de contacto con una realidad social, antropológica, cosmogónica y con esa cosa diaria que es la situación de un país al poniente de la cordillera que se llama Chile. El cine que se realice en Chile y en el exilio debe tener una proyección social y política y no servir solo a la solidaridad internacional. Es un cine que debe referirse a una materia viva”<sup>289</sup>.

Del extracto, se concibe que la mirada de Sergio Bravo se construye no sólo a partir del desarrollo de su propia trayectoria cinematográfica durante la clandestinidad, centrada en la representación de los efectos que la dictadura tuvo en la sociedad chilena, a través de discursos fílmicos contenidos en largometraje de ficción titulado *No eran nadie* (1981), sino que por la preconización del director de que el cine lograra condensar una línea capaz de recuperar, por un lado, los componentes nacionales, populares y culturales que fueran definitorios de un pueblo específico, el chileno, con el afán de reconstruir desde el cine una “identidad nacional”, y por otro, de asumir una postura *antifascista* frente a las dictaduras que se han instalado en la región y a la opresión histórica de las clases dominantes contra los sectores más damnificados de las sociedades. Desde la mirada de Bravo, el golpe vino

---

<sup>289</sup> <<Hablan los cineastas>>, *Literatura chilena. Creación y crítica* 10 (27), 1984: 31.

a separar estas líneas, siendo la última de estas más desarrollada por aquellos cineastas nacionales que se vincularon a nuevos espacios e historias.

Sin embargo, podríamos decir que la reformulación de lo nacional propuesta por Bravo, como la “materia viva” que debe ser conocida e irrumpir en la matriz cinematográfica del exilio fue algo sumamente vital para realizadores como Littin y Chaskel, quienes buscaron dar una continuidad a la labor cinematográfica de los periodos anteriores a la dictadura, desde la búsqueda de la reafirmación de la memoria histórica, la representación del pueblo y la patria y la construcción fílmica de una identidad nacional. Lo anterior, que resume nuestro planteamiento acerca del *leitmotiv* de esta segunda generación durante los primeros años de la dictadura, se puede pesquisar en la misma publicación de *Araucaria* que hemos citado anteriormente, donde se exponen algunas declaraciones de Littin, relacionadas con su compromiso como cineasta con temáticas político-sociales claramente definidas en cuanto a la “experiencia chilena”, la “lucha del pueblo”<sup>290</sup>, y su identificación con una perspectiva puesta en estos temas. En la revista, el escritor del apartado que celebra la figura de Littin, Carlos Orellana, comparte sus impresiones sobre el largometraje documental dirigido por Littin de manera clandestina en Chile en el año 1986, titulado “*Acta General de Chile*”.

El documental marcó el retorno de Miguel Littin al país en 1985, y es el resultado de la incursión creativa del realizador, desde la clandestinidad, de un filme dividido en tres partes sobre la realidad política del país. La primera parte se titula *Clandestino en Chile, Norte de Chile*, y registra el viaje del director a la Pampa y a la frontera al interior de Chile. La segunda parte se titula *La llama encendida* e incluye los testimonios de García Márquez, Fidel Castro y Hortensia Bussi. En una tercera parte se muestra al país bajo la dictadura de Pinochet y su contraste con el Chile de Allende. El filme, como propusimos más arriba, reafirma la tendencia de combinar los lineamientos de un cine de vertiente militante y permeado por el influjo de los procesos de aprendizaje y formación del *NCCh* con las representaciones sobre el contexto represivo de la dictadura y los efectos de este sobre la población. Sobre la recepción del documental, Orellana expresa que éste representa las “luces y sombras” del Chile de los años ‘80, en que las “Notables jornadas de lucha” y los

---

<sup>290</sup> <<Homenaje a Miguel Littin>>, *Araucaria* 36 (1986): 202.

“crímenes donde la crueldad ha sido llevada hasta el paroxismo”<sup>291</sup> componen el hilo conductor de *Acta General de Chile*.

En cuanto a las resonancias que tuvo el filme para el autor del escrito, estas se vinculan a la temática de la represión, los crímenes de lesa humanidad y el contexto de violencia en el país que son trabajados en el filme. Sobre sus impresiones, Orellana declara que

“De nuestro dolor el mundo está ya está enterado, pero la película profundiza sobre sus orígenes y denuncia sus manifestaciones y a sus ejecutores, poniendo todo ello dentro del contexto más amplio de lo que es Chile como realidad geopolítica, histórica y humana”<sup>292</sup>.

Según lo pesquisado en las publicaciones de *Enfoque*, se reconoce que la propuesta que reflejaba Littin a través de *Acta General de Chile* era compartida y admirada por esta segunda generación de cineastas. Por ejemplo, en los ejemplares 4, 8 y 10, son formuladas algunas generalizaciones sobre las aspiraciones “grupales” de cineastas como Chaskel, Littin, Guzmán y Flores, referidas a sus esfuerzos en la promoción de redes entre el exilio y el interior de Chile para proyectar sus filmaciones hacia la representación de la violencia perpetrada por la dictadura, los efectos de la represión y las luchas que desde hace años eran articuladas desde la sociedad civil en lo tocante a la visibilidad de los crímenes de lesa humanidad y la búsqueda de justicia frente a las acciones represivas contra la población. En el cuarto número de marzo de 1985, se destacan los esfuerzos de Pedro Chaskel, Carlos Flores Delpino y José Román en “la ejecución de un documental que ha circulado clandestinamente en Santiago y en Valparaíso, que recoge testimonios valiosos de mujeres que han perdido a sus familiares a causa de la persecución y desaparición forzada que ha impuesto la Junta a partir de sus aparatos de Inteligencia”<sup>293</sup>, aludiendo al cortometraje documental, *Recado de Chile*, realizado por estos tres cineastas. En un octavo número, publicado en el mes de diciembre de 1987, se exponen algunas impresiones que dejó la película *Acta General de Chile* en una muestra en el Teatro Oriente de la Universidad Católica, donde se destacó anónimamente “la importancia que tiene la película al mostrar el clima político y social que tiene al país en una crisis y viviendo de una imagen ilusa de tranquilidad”<sup>294</sup>. En un décimo número, publicado meses después, se hacía mención a la

---

<sup>291</sup> <<Homenaje a Miguel Littin>>, *Araucaria* 36 (1986): 200.

<sup>292</sup> Ibid.

<sup>293</sup> <<Cine documental en Chile>>, *Enfoque* 4, (Marzo, 1985: 18)

<sup>294</sup> *Enfoque* 8 (Diciembre, 1987: 20)

relevancia que está teniendo el cine, de la mano de realizadores como Pedro Chaskel y Miguel Littin en el registro de las “luchas que se están llevando a cabo en la búsqueda de verdad y justicia frente a las violaciones de los derechos humanos en el país”<sup>295</sup>.

La trayectoria de estos cineastas nos permite sostener nuestros planteamientos iniciales sobre las proyecciones de esta segunda generación de cineastas que colindó entre el exilio y el retorno, desde el argumento que postula que, mientras el cine del exilio mantuvo una línea de continuidad más firme respecto a lo que se venía construyendo, antes del golpe, en el campo cinematográfico -historias sobre lo nacional, representación de sujetos populares, lucha obrera, historia del sindicalismo, etc.-, mientras que el cine que se producía al interior del país y desde la clandestinidad, asumió, en general, otros lineamientos que desviaban su atención hacia cuestiones coyunturales, relacionadas principalmente con las experiencias traumáticas de la represión, la violencia estatal y las acciones de encubrimiento del régimen. Esto, como veremos más adelante, no estuvo únicamente relacionado a un contexto represivo que no permitía hacer un cine libre, debido al control y la censura. Ya que el cine clandestino conoció y desarrolló vías alternativas para la elaboración cinematográfica, esta sería una respuesta limitada, por muy acertada que sea. Por otro lado, lo que se plantea aquí es que la centralidad que alcanzaron los lineamientos cinematográficos de la clandestinidad en torno a las violaciones de los derechos humanos, la violencia estatal y las experiencias de las víctimas y los familiares de éstas se debió a una reacción generalizada del cine frente a la perpetuación de esta violencia, junto a los procesos de autolegitimación del régimen de Pinochet, que se orientaban, entre otros elementos, a través de la política comunicacional, de silenciamiento y olvido que hemos reconstruido en el capítulo pasado. Frente a esta realidad, el cine se dispuso como dispositivo constructor de una memoria colectiva sobre la violencia estatal, potencialmente capaz de incidir en los procesos de deslegitimación del régimen.

Desde estas proyecciones, una de las concreciones que tuvo este proceso fue el levantamiento de redes de circulación y difusión audiovisual, que conectó el exilio con el interior del país. Entre 1973 y 1983 se formaron centros de acopio, organizaciones de fomento y sedes culturales que fomentaban las exhibiciones de cine. Desde el exilio, uno de los centros de documentación que mayores alcances tuvo fue la “Cinemateca de la Resistencia”. Sobre este centro de documentación, se conoce que fue fundado por Gastón

---

<sup>295</sup> *Enfoque* 10 (Noviembre, 1988: 15-16)

Ancelovici y Pedro Chaskel en el año 1974 con el nombre de “Cinemateca de la Resistencia” para luego pasar a ser conocida como “Cinemateca chilena del exilio”<sup>296</sup>. En el siguiente cuadro, se sintetiza la información extraída sobre la “Cinemateca de la Resistencia”, que fue una de las principales entidades creadas clandestinamente para salvaguardar y difundir el patrimonio cinematográfico que se había producido durante años en el país, y que tras el golpe, corría el riesgo de ser eliminado por la dictadura<sup>297</sup>.

Tabla 2. Datos sobre la “Cinemateca de la Resistencia”.

<b>Nombre</b>	“Cinemateca de la Resistencia” o “Cinemateca chilena del exilio”
<b>Año de fundación</b>	1974
<b>Sede</b>	Cuba, España, Francia
<b>Fundadores</b>	Pedro Chaskel, Gastón Ancelovici
<b>Labor</b>	acopio documental y difusión de patrimonio audiovisual
<b>Películas</b>	<p><i>Los puños frente al cañón (1975)</i>, Dir. Orlando Lübbert y Gastón Ancelovici, Chile-Alemania, 70 min.</p> <p><i>Llueve sobre Santiago (1975)</i>, Dir. Helvio Soto, Francia, 90 min.</p> <p><i>Recado de Chile (1978)</i>, Realización Colectiva, Chile-Cuba, 25 min.</p> <p><i>El paso (1978)</i>, Dir. Orlando Lübbert, Alemania, 90 min.</p> <p><i>Los ojos como mi papá (1979)</i>, Dir. Pedro Chaskel, Cuba, 35 min.</p> <p><i>Presencia lejana (1982)</i>, Dir. Angelina Vasquez, Finlandia, 68 min.</p> <p><i>No Olvidar (1983)</i>, Dir. Ignacio Agüero, Chile-Suiza, 30 min.</p> <p><i>Chile, no invoco tu nombre en vano (1983)</i>, Colectivo Cine Ojo, 1983, Chile-Francia, 80 min.</p>

<sup>296</sup> "Des-exilio del cine chileno: 40 años de la Cinemateca Chilena del Exilio". Ciclo de cine sobre el exilio llevado a cabo en la Universidad de Chile. El ciclo fue realizado por la Cineteca de la Universidad de Chile en conjunto con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos entre el 3 de septiembre y el 19 de noviembre del año 2014. La información extraída se rescato de la documentación elaborada por el Museo de la Memoria para el ciclo: <https://www.uchile.cl/dam/jcr:be8e5f79-0c2a-43ba-ad9d-02d240313a14/programacin-cine-del-exilio>

<sup>297</sup> Mouesca, *Plano Secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, 144.

	<i>Memorias de una guerra cotidiana (1985)</i> , Dir. Gastón Ancelovici, Chile-Francia-Canadá, 58 min.
--	--

Sobre este centro, la revista *Enfoque* nos permite pesquisar algunos de sus alcances y los vínculos que forjó entre el interior y el exilio: Entre 1977 y 1989, a través de la labor de la Cinemateca varios filmes que habían sido preservados en el centro fueron presentados en festivales internacionales, las exhibiciones significaron importantes encuentros de la resistencia cultural y generaron actos de solidaridad con Chile. Películas de Raúl Ruiz, Helvio Soto, Pedro Chaskel, Pedro de la Barra, Gastón Ancelovici, Angelina Vázquez y Miguel Littín fueron exportadas hacia varios países, entre ellos Chile, como es el caso de *Recado de Chile* y *Memorias de una guerra cotidiana*, que gracias a la preservación y difusión de la Cinemateca y a los ingresos clandestinos de cineastas al país, como fue el caso de Ancelovici, lograron ser exhibidos en espacios alternativos, como el Centro Cultural Mapocho, el Instituto Chileno Francés, la Sala La Comedia<sup>298</sup>, el Teatro de la Universidad Católica<sup>299</sup> y la Vicaría de la pastoral obrera<sup>300</sup>.

En esta misma línea, pero intrincándose a una red de solidaridad más amplia, otra asociación que surge en este escenario con el objetivo de promover el apoyo constante, la preservación y difusión del cine chileno fue la Association Internationale de Défense des Artistes victimes de la répression dans le monde (AIDA). Quien estudia en mayor detalle esta asociación es Moira Cristiá. A partir de la reconstrucción de las trayectorias de Littin e Ignacio Agüero, y la experiencia de ambos en la producción de sus respectivas obras en la clandestinidad, la autora da cuenta de las formas de colaboración se forjaron entre opositores al régimen de Pinochet que se encontraban en el país, exiliados y actores europeos, tanto en la elaboración como en la difusión de las producciones audiovisuales, sugiriendo que en este plano, la AIDA contribuyó a reforzar dichas redes transnacionales,

---

<sup>298</sup> *Enfoque*, <<Cine documental en Chile>>, *Enfoque* 4, (Marzo, 1985: 18)

<sup>299</sup> Julio López Navarro, *Películas chilenas*, (Santiago: Ediciones Pantalla Grande, 1994), 161-166.

<sup>300</sup> <<La cultura regresa>>, *Solidaridad* 85-107, (enero-diciembre de 1980: 20).

a través de un fomento activo de las producciones audiovisuales realizadas por cineastas en la clandestinidad, pero, sobre todo, a través de una protección al artista mismo<sup>301</sup>.

Recapitulando algunos elementos característicos de AIDA que nos proporciona la autora. Surgida hacia fines de 1979, estuvo fuertemente vinculada a la situación política del país, por lo que el motivo principal de su fundación consistió denunciar sistemáticamente la violencia que miles de artistas sufrían en distintos lugares del mundo, y cuya actividad artística y creativa se había visto trastocada por la instalación de regímenes autoritarios o líderes políticos que censuraron y restringieron su actividad<sup>302</sup>.

Sobre el carácter focalizado de AIDA, la autora establece que su principal derrotero se orientaba a la defensa de los artistas de todas las nacionalidades que se encontraban inmersos en contextos de peligro ante la persecución impulsada por los aparatos represivos del Estado, y que cuando no eran perseguidos, veían obturados sus trabajos debido a las restricciones impuestas por la censura, como ocurría en Chile, a través del CCC.<sup>303</sup>

Ateniéndonos a la reconstrucción de la autora, la asociación sostuvo vínculos de colaboración, financiamiento, distribución y resguardo de autor y obra con dos realizadores. El primero fue Ignacio Agüero, quien estableció nexos con el comité de AIDA localizado en Suiza luego de que se dieran a conocer los proyectos de una película que recogía el caso de los 15 campesinos desaparecidos y asesinados de Lonquén. El montaje del filme se realizó en Suiza, con el financiamiento de la asociación<sup>304</sup>, que se encargó de reunir los fondos necesarios para la producción del documental, mientras alojaba al realizador chileno. Algunos de los pormenores que nos entrega la autora detallan el proceso de acumulación de fondos de AIDA-Suiza para la producción de la película, que tuvo un éxito muy limitado, lo cual llevó a que el comité emprendiera otras acciones de mayores alcances, extendiendo sus redes y forjando lazos con centros y facultades universitarias de Ginebra que organizaron en sus sedes la exhibición de *El recurso del método* (1978) de Miguel Littín,

---

<sup>301</sup> Moira Cristiá, “Imágenes robadas a la represión chilena. Redes transnacionales de denuncia y cine contra informacional durante la dictadura de Augusto Pinochet”, *Historia y Sociedad* 37 (2019): 173-200.

<sup>302</sup> Moira Cristiá, “Imágenes robadas a la represión chilena. Redes transnacionales de denuncia y cine contra informacional durante la dictadura de Augusto Pinochet”, 175-176.

<sup>303</sup> Ibid, 186.

<sup>304</sup> Ibid, 182.

el segundo director que, incursionando en la clandestinidad, recibió el apoyo de la asociación internacional.<sup>305</sup>

### **3.3. Interior y presente cotidiano. Discursos velados, soportes alternativos y extensiones discursivas de la clandestinidad como estrategia frente a la dictadura.**

Hacia 1978 comienza lo que Hurtado denomina la "recomposición" del cine nacional. El trabajo cinematográfico comienza a reactivarse con características bastante singulares. En la actividad audiovisual cobra una importancia inusitada la presencia de la iniciativa privada, y el cine documental y argumental se ve drásticamente reemplazado por el "spot publicitario"<sup>306</sup>. La clave de toda esta situación descansa en la preponderancia sin contrapeso que adquiere la televisión, y el gran desarrollo que tiene en ésta la publicidad comercial, camino inevitable para que los canales puedan procurarse su propio financiamiento. La publicidad se transforma así en la base esencial de sustento del sistema televisivo chileno. Este fenómeno abre una real posibilidad de trabajo a los cineastas que han permanecido en Chile. Crean productoras privadas, lo que en algunos casos les permitirá juntar dinero para realizar filmes de ficción o documentales. A comienzos de la década del 80 funcionan 18 estudios de filmación, lo que contribuye, además, a la formación de nuevos cineastas<sup>307</sup>.

Bajo este escenario, y habiendo delineado las principales obras y aspiraciones de esta primera "ramificación" cinematográfica, queda por ver los alcances de una segunda "ramificación", cuyos lineamientos se caracterizaron por la elaboración de producciones audiovisuales centradas en las experiencias traumáticas causadas por el golpe de estado y la dictadura en miles de sujetos. A esta extensión del cine, a la cual llamaremos "interioridad y experimentación del presente", se le pueden reconocer personalidades del cine como Gastón Ancelovici, Orlando Lübbert, Pablo Perelman, Tatiana Gaviola e Ignacio Agüero. Proponemos que esta "extensión" generacional se desarrolla, durante la dictadura, de forma paralela a una "bifurcación" generacional en la que caben aquellos documentalistas, videistas, cineastas y realizadores audiovisuales que se formaron durante

---

<sup>305</sup> Ibid, 186.

<sup>306</sup> María de la Luz Hurtado, *La Industria Cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización*. (Santiago: CENECA, 1986).

<sup>307</sup> Mouesca, *el documental chileno*, 84

el régimen desde las vías alternativas, y consolidaron sus trayectorias en el mundo audiovisual desde aspiraciones distintas a la tercera generación mencionada, afirmándose, sobre todo, en el objetivo de “filmar lo que estaba sucediendo, con los medios que disponíamos”<sup>308</sup>. Bajo esta proposición, las producciones que se pueden sintetizar en este lineamiento se extienden desde 1978 y 1989, y sus principales ejes temáticos se relacionan con las vivencias cotidianas de sujetos marginales durante la dictadura. Para proseguir con nuestra exploración de estas generaciones bifurcadas, a la vez que avanzamos en nuestra reconstrucción de las redes y vías alternativas fomentadas e incursionadas desde la clandestinidad, nos tomamos de dos experiencias, cada una perteneciente a una “bifurcación”, que nos permiten rastrear el desarrollo de esta tercera generación inserta en el centro de la clandestinidad.

La primera trayectoria a seguir es la de Orlando Lübbert, con quien sostuvimos una entrevista para la presente investigación. Se graduó de arquitecto en la Universidad de Chile en 1971. Su formación como arquitecto fue importante ya que lo acercó al “medio del cine” a través de las imágenes, asegurando que la fuerte relación existente entre el cine y la arquitectura era que ambas “cobijaban a la gente, se aproximaban a ella”<sup>309</sup>. Es como ayudante de Gastón Ancelovici en la escuela de arquitectura donde tendrá su primera aproximación al cine, a través de un curso de composición y teoría de color, donde trabajó en modelos de proyección de objetos y realizó sus primeros cortometrajes<sup>310</sup>. Aquí, comienza hacer experimentos con los estudiantes, armando “cuentos y narrativas bien creativas”. Junto a Ancelovici, potenciaron estas actividades, comprando cámaras y proyectando la elaboración de diaporamas. Hicieron un primer trabajo de media hora, sobre “el origen de la propiedad de la tierra en el campo chileno”, perfeccionando los elementos técnicos como los colores, la banda de sonido, las copias. Sobre los usos de este material, Lübbert señala que la intención era proyectar estas imágenes como un insumo “de formación política en los sindicatos campesinos”: “Íbamos nosotros mismos a esas proyecciones, había muchos campesinos pobres que estaban felices, se veían representados de manera muy bonita, el diaporama era muy bonito. Después, los campesinos ponían en los ciclos ‘¡hoy cine!’”. Para ellos era cine eso, y luego las discusiones

---

<sup>308</sup> Pablo Salas, entrevista por Alejandro Álvarez Zamora, 19 de febrero de 2023, transcripción propia.

<sup>309</sup> Orlando Lübbert, entrevista por Alejandro Álvarez Zamora, 19 de febrero de 2023, transcripción propia.

<sup>310</sup> Ibid.

que teníamos con ellos eran muy ricas, nos contaban su vida, lo cotidiano y eso nos marcó políticamente”<sup>311</sup>.

Esta experiencia de acercamiento a los sujetos populares del campo fue trascendental para Lübbert, ya que influyó en los trabajos posteriores y en las perspectivas asumidas por el realizador, quien tras estos ciclos de formación audiovisual se puso a estudiar el movimiento obrero chileno.

Otro nombre que resulta vital para comprender estos medios con los que los cineastas en la clandestinidad ejercieron su trabajo, puesto que su labor y trayectoria en el campo audiovisual suele vincularse a múltiples espacios, es el de Pablo Salas, fotógrafo nacional, productor y director de varios documentales producidos y estrenados durante la dictadura, y que circularon como un material valioso para la denuncia a los crímenes cometidos en y por la dictadura. Pablo, nacido un 15 de diciembre de 1955 en la capital del país, a diferencia de la mayoría de sus pares documentalistas, no cursó estudios académicos relacionados con la fotografía, el cine o el periodismo, que le permitieran adentrarse al extenso campo de los medios de comunicación y el arte audiovisual, pese a ser reconocido como un distinguido y camarógrafo y un importante colaborador de documentales durante los años '70 y '80, tanto en el ámbito de la producción como la dirección. Y es que Pablo, distinto a la mayoría de sus colegas, provenía de un entorno familiar y social en el que se crió y desarrolló sin forjar una vinculación profunda con el cine ni con partidos o afiliaciones políticas por lo que, como él mismo señala, “iba por la suya”<sup>312</sup>. Él mismo nos detalla parte de su experiencia vital en una entrevista que se citará *en extenso*. Antes, cabe señalar que su experiencia relatada, aunque no dé atisbos de una vinculación con el cine y el área audiovisual, sí nos da indicios sobre el forjamiento de una posición crítica y consciente sobre los hechos de injusticia y los problemas sociales que asestan a los sectores más empobrecidos del país, desde la cual Salas busca dar visibilidad a los temas que son abordados en sus producciones.

Resuena en la actividad comprometida de Pablo con los sectores más afectados por la dictadura su formación e instrucción católica durante su infancia y adolescencia. Pablo reconoce en nuestra conversación una experiencia que incidió en el rol social y comprometido que cumplió su familia durante la dictadura e incluso durante los periodos

---

<sup>311</sup> Ibid.

<sup>312</sup> Pablo Salas, entrevista por Alejandro Álvarez Zamora, 8 de noviembre de 2022, transcripción propia.

anteriores al golpe, cuyo influjo máximo fue una formación católica de vertiente más crítica y comprometida con las causas sociales de los más pobres. Tal cual, Pablo nos señala su itinerario personal y familiar desde el prisma de la religión, el asilo y oposición al régimen autoritario encabezado por Pinochet:

“Yo vengo de una familia católica. Mi papá se murió cuando yo tenía 12. Y era una familia católica entonces estaba en colegio de curas y toda la cosa católica. Yo no quería más con la Iglesia Católica, lo único que quería era irme del colegio y logré el '72 que me fuera y terminé el cuarto medio en el Instituto Nacional. Ahí viene el golpe, y con el golpe inmediatamente, a través de los curas, amigos que teníamos (por suerte eran curas buena onda) empezamos a esconder gente, llevarla a asilarse y mi mamá se metió a trabajar un poco en la Comité por la parada y bueno, empezamos la pelea contra la dictadura”<sup>313</sup>.

En cuanto a sus primeros contactos con el mundo audiovisual, estos se atisban una vez que el camarógrafo termina su formación universitaria, tras un breve desempeño como profesional en una empresa de electromedicina, hasta que en el año 1980 surgió la oportunidad de trabajar en el teatro ICTUS. Sobre este primer acercamiento al mundo de las artes, nuevamente resuenan las redes formadas desde el ámbito familiar, en este caso, por su madre. A continuación citamos lo señalado por Pablo: “mi vieja trabajaba en el teatro Ictus, formando una productora de televisión y audiovisuales. Yo entré en esta productora de televisión que se había creado ese mismo año (en 1980) porque empezaron a hacer unas comedias, y trabajé como operador de equipos y después como editor de toda la producción como por 3 años.”

En este punto, y similar a la visión de Lübbert sobre los nexos entre su primera profesión (la arquitectura) y el cine, para Salas lo que lo acercó al mundo audiovisual fue una confluencia entre su experiencia familiar y su experiencia educacional y laboral en el área de la electromedicina. Puesto que, habiendo enfatizado en las redes religiosas, sociales y laborales en las que su familia se incluía, Pablo le confiere una importancia a su aprendizaje universitario y laboral en su adaptación al trabajo de editor y operador de equipos que desempeñó en ICTUS y durante el resto de su carrera. Nos dice Pablo: “Y yo como estaba trabajando en la distribución, y ya había trabajado en equipos de electromedicinas, me fue re fácil entrar en esos equipos y hacer copias o hacer una que otra cosa.” De esta manera, se puede concebir que ambas personalidades, tanto Salas como Lübbert, vincularon, en un

---

<sup>313</sup> Salas, Entrevista.

primer momento, su aproximación hacia el mundo audiovisual a los aprendizajes y transferencias de sus primeras profesiones. Mientras el efecto de los aprendizajes de Salas resuena en un nivel técnico, las transferencias de Lübbert desde la Arquitectura al cine, si bien refieren a una dimensión mucho más teórica y estética de la relación entre la arquitectura y el medio audiovisual, aluden igualmente a la los empleos, a través de las enseñanzas del diseño y la arquitectura, de la técnica cinematográfica.

En cuanto al desarrollo en el mundo del cine, la primera experiencia que nos relata Lübbert daría paso a su incursión formal de Lübbert en el *Nuevo Cine Chileno*, a través de los talleres de Chile Films en los que participó durante los años de la Unidad Popular. En ese periodo, se inició en el cine como asistente del director chileno Patricio Guzmán. En 1972 comenzó a escribir y dirigir el largo documental “Los Puños Frente al Cañón” en colaboración con Ancelovici. En 1974, tras el golpe, Lübbert se exilió en México y él mismo se radicó en Berlín Occidental, donde vivió hasta 1995. Allí realizó la mayor parte de su carrera profesional, donde, además de la docencia, escribió guiones, se especializó en dramaturgia cinematográfica y realizó documentales para la televisión alemana. Durante su exilio en Alemania, dirigió el largometraje de ficción *El Paso (1978)*, que narra las desventuras de tres chilenos de distintas procedencias que ante el asedio militar deben escapar cruzando a pie el paso cordillerano de los Andes. Esta fue la primera de tan sólo tres producciones realizadas por el cineasta desde el género de la ficción. Su incursión en este generó se debió, como él mismo nos comenta:

“a una necesidad por querer mostrar una realidad que se vivía durante la dictadura, pero que no tenía la cercanía al país para trabajar algo documentado. Pese a que llegaban cosas de adentro, y llegaba mucha información, no se podía dramatizar la fuga a través de un paso cordillerano hacia la Argentina de tres militantes de otra forma que no fuera desde la puesta en escena de actores, la iluminación. Dramatizar el hecho mismo”<sup>314</sup>.

Tras esta experimentación del cine de ficción, cinco años más tarde, Lübbert retomaría el género documental para el abordaje de la temática chilena, a través del largometraje *Chile: donde comienza el dolor (1983)*, documental elaborado en base a material inédito que se filmó en Chile en formato de video. En esta película, se muestran los testimonios de personas que participaron en la movilización política tanto al interior como fuera del país.

---

<sup>314</sup> Lübbert, Entrevista.

La gestación de este filme colinda entre el exilio y el retorno, a través de la experiencia de la clandestinidad como una praxis que se hizo recurrente entre estos cineastas que buscaron plasmar la cotidianidad del país, y en específico, las vivencias de chilenos y chilenas frente a la represión, la pobreza y la protesta contra el régimen. Para alguien como Lübbert, radicado en el extranjero y con una fuerte convicción de querer representar desde la distancia a los sujetos sociales que experimentaban las adversidades que imponía la dictadura, las vinculaciones entre el exterior y el interior se tornaban una posibilidad para dar continuidad a una labor cinematográfica que se configuraba en función de la trayectoria personal del cineasta. Ahí que, para Lübbert,

“Chile siempre era el gran tema, leía todo, estaba muy conectado, había mucha información, yo vivía en Berlín occidental y yo estaba muy conectado con Hamburgo, la familia de mi abuelo era de esa ciudad. Más afinidad incluso que con Chile”<sup>315</sup>.

Aquí, se sopesa que la experiencia del exilio incidió decisivamente en las proyecciones personales de Lübbert como cineasta. Aunque ajustada a los intereses cinematográficos del director, su visión de Chile y su sociedad, “el pueblo” y el contexto represivo y autoritario, planteaba la necesidad de reaccionar a los sucesos que ocurrían internamente en el país, en relación con las violaciones a los derechos humanos y la prolongación del régimen en el poder.

Por otro lado, la experiencia de Salas como documentalista al interior de Chile, si bien forjó una visión similar a la de Lübbert, se sustentaba de otros influjos, fuertemente vinculados a la relevancia de su contexto familiar. Y es que si bien Pablo no parece haberse entrometido en la *cuestión* católica como lo hizo su madre, sí se vio permeado por las enseñanzas transmitidas en su familia de un compromiso social a través de la fe cristiana que se enraizaba a los fundamentos de la Teología de la Liberación, que inspiraba la solidaridad con los pobres y la lucha contra la pobreza y en favor de la liberación integral de los seres humanos, que resonó en la vida familiar de Salas. Es interesante notar la forma en que su trayectoria familiar colinda con la trayectoria personal de este realizador, abriéndole paso a sus primeras experiencias en el campo del género documental, los medios de comunicación y la labor audiovisual.

---

<sup>315</sup> Lübbert, entrevista.

Ya situados en el contexto de los primeros años de la dictadura, se reconoce nuevamente en el relato de Salas el peso de su entorno familiar de formación católica en lo que se refiere a la aplicación de los valores y conocimientos profesionales tanto de él mismo como de sus familiares al servicio de la gente que estaba sufriendo la persecución y la represión desplegada por los agentes del Estado y los servicios de inteligencia que entraron en actividad tras el golpe. Pablo señala que luego de cursar sus estudios en la Universidad Católica de Valparaíso desde el año '74-75, y luego en Beauchef, en Ingeniería en la Chile entre 1976 y 1978 (Pablo terminó el plan común y optó por proseguir con sus estudios en electricidad), el contexto político y social que se vivía en dictadura lo inquietó de tal forma que se inmiscuyó de manera más directa en la lucha contra el régimen, nuevamente, desde su entorno familiar y dentro de una red formada por personalidades de la iglesia católica en Chile. Así, Salas pone énfasis en el involucramiento de su familia no sólo en lo tocante al compromiso religioso-social sino que al entramado que se levantó desde la sociedad civil en oposición al régimen:

“...de repente, pasaban muchas cosas. Nosotros igual trabajábamos hartito con estos curas, con el Pepe Aldunate, con el Mariano Puga, con Roberto Bolton, y un montón de monjas. Mi hermana entró a trabajar a CODEPU, ósea estábamos muy metidos sobre todo en lo que pasaba”<sup>316</sup>.

Así, tanto Salas como Lübbert, debido a las inquietudes que surgían en ambos desde su labor como realizadores audiovisuales y a las restricciones que imponía la censura sobre un cine de vertiente crítica, las estrategias utilizadas se inscribieron en el espacio clandestino. Sobre los modos de la clandestinidad, Lübbert señala una primera producción del “dispositivo” clandestino, que son las “identidades falsas”. Para su película elaborada en la clandestinidad, *Chile, donde comienza el dolor*, en el año 1983, Lübbert comentó que, gracias a sus contactos como arquitecto, fue invitado a un festival donde se mostraba cine, en Berlín. Con el anhelo de ingresar al país a filmar material para su película, Lübbert nos cuenta cómo elaboró una “identidad falsa”:

“hice un carnet impreso con foto y todo, y el timbre, le ponían un timbre en alemán en el festival, yo me metía y conversaba con unos gallos, me sentaba ahí con ellos, conversaba, me invitaban a tomar un café, se descuidaban y de repente agarraba

---

<sup>316</sup> Salas, entrevista.

el timbre y lo ponía en la identidad. Con eso se acreditaba la prensa para ingresar a Chile”<sup>317</sup>.

Sobre las “identidades falsas”, otra personalidad del cine que sorteó su camino en la clandestinidad bajo esta modalidad de artificios, fue Ignacio Agüero, quien para la elaboración del documental *No olvidar (1982)*, debió ocupar el seudónimo de “Pedro Meneses”<sup>318</sup>. De la misma forma, Miguel Littin se hizo pasar por un empresario proveniente de Uruguay<sup>319</sup>, para entrevistar a distintos testigos y con el afán de representar la situación que vivía el país, a través de un recorrido de medio año por el territorio nacional que captó en las imágenes de *Acta de Chile*.

Este modus operandi de las “identidades falsas”, que se hizo costumbre entre los cineastas y realizadores audiovisuales, no fue el único “artificio” generado por la clandestinidad del cine. Otra forma, cuya complejidad demanda una explicación en torno al modus operandi de esta vía. Se trata de lo que una variante que denominaremos el “discurso fílmico-oculto”, posiblemente la forma más velada de representación audiovisual/cinematográfica producida en dictadura. Me refiero a aquellas producciones audiovisuales/cinematográficas que, una vez que fueron calificadas por los organismos de censura, se filtraron en los circuitos comerciales siendo exhibidas. Estas películas, como señala la denominación que de ellas hemos hecho aquí, reprodujeron una serie de discursos metafóricos que guardan simbolismos, alegorías y representaciones implícitas de la violencia estatal y a través de las cuales se denunciaban los crímenes perpetrados por la dictadura. Bajo esta modalidad con la cual se “burlaba” a la autoridad, estas producciones se instalaron en los medios de producción industrial y recibieron financiamiento del estado. Largometrajes de ficción como *Julio comienza en julio (1979)* de Silvio Caiozzi, *Vías paralelas (1975)*, *El zapato chino (1979)* y *Los deseos concebidos (1982)* de Cristián Sánchez, *No eran nadie (1981)* de Sergio Bravo, *El último grumete (1983)* de Jorge López Sotomayor son seis ejemplos de diversos filmes que evidencian rasgos asociables al “discurso fílmico-oculto”. Los subrepticios comentarios que sus realizadores deslizan en los filmes, en torno a la violencia estatal -la desaparición forzada, el asesinato, la tortura, el miedo, el trauma- y que se dejan entrever en la forma de metáforas, alegorías y/o simbolismos, nos hablan de una práctica

---

<sup>317</sup> Ibid.

<sup>318</sup> *Enfoque*, <<Cine documental en Chile>>, *Enfoque 4*, (Marzo, 1985: 18)

<sup>319</sup> Gabriel García Márquez, *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, (México D.F.: Editorial Diana, 1986), 24.

que si bien no se desprende de la organización formal y comercial del campo audiovisual y cinematográfico, se formula desde su “praxis discursiva” como una *forma* de resistencia soterrada frente a la dictadura.

Sobre el carácter “oculto” del discurso fílmico como forma de “resistencia”, resuena en nuestra nomenclatura el modo en que James Scott (2000) define e interpreta los actos de resistencia ocultos, bajo una concepción que sugiere que la resistencia se encontraría inmersa en la cotidianidad de las relaciones en la sociedad campesina<sup>320</sup>, desplazándose a través de redes de complicidad y solidaridad en formas ocultas. Siendo rigurosos en nuestro análisis, y a sabiendas de las claras desigualdades que existen entre el sujeto de estudio central de Scott (el campesinado) y nuestro sujeto de estudio, circunscrito a un entorno o espacio-tiempo y a una existencia a todas luces distinta, es posible tomarse de las nociones basales del autor para esbozar brevemente un par de consideraciones en torno a las *formas veladas* de resistencia del cine en un contexto sumamente peligroso.

La existencia de un “discurso oculto”, la conducta que aflora cuando los “subordinados” se encuentran en espacios de autonomía, que escapan de la vigía de los dominadores, insta a que nos replanteemos las situaciones y los estados de hegemonía o conformidad. Donde antes se veía acatamiento, obediencia y conformidad, ahora, con las claves propiciadas por la propuesta de Scott, es posible identificar resistencias cotidianas, formas ocultas de lucha y disidencia. Desde la perspectiva del autor, las clases subalternas no suelen arriesgarse a enfrentar y/o desafiar abiertamente a “los poderosos”. Los riesgos son conocidos y muchas veces temidos y la seguridad de ser apto para articular una alternativa es exigua. En su lugar, la lucha de clases se desarrolla en el terreno más seguro de los rumores, los gestos, la habladuría, la caza furtiva, el robo o el sabotaje, las cuales con mayor frecuencia, se fraguan como “las armas de los débiles”.

Análogamente, en los discursos fílmico-ocultos desarrollados por algunos cineastas durante la dictadura y bajo la vigía de la censura se presentan una serie de elementos a través de los cuales se formularon denuncias hacia la dictadura y comentarios críticos sobre los actos de los aparatos represivos del régimen, en suma, formas veladas de representar y expresar visiones personales y grupales en torno a los crímenes perpetrados por la dictadura. La

---

<sup>320</sup> James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia, Discursos ocultos*, (México D.F.: Ediciones Era, 2000)

evasión o “burla” a la ley fue una práctica recurrente entre ciertas personalidades del cine nacional que buscaron reproducir una serie de discursos -muchas veces crípticos o enigmáticos y otras veces fácilmente comprensibles pero generalmente con espacio para diversas interpretaciones- que pudieran incidir en los procesos de concientización del espectador.

Prosiguiendo con nuestra caracterización de esta primera vía alternativa en la que incursiona el cine nacional, enfoquémonos en el tipo de operaciones a través de las cuales los cineastas realizaron su labor bajo los lineamientos de un lenguaje cinematográfico “secreto”, es posible advertir una serie de *usos* y procedimientos comunes entre sus precursores. Los elementos del cine clandestino se pueden pesquisar en la revista nacional de cine “*Enfoque*”, que como detallamos en nuestra introducción, circuló en Santiago entre 1983 y 1991. Específicamente, nos tomamos de la entrevista realizada al cineasta nacional Cristián Sánchez y publicada en el primer número de la revista lanzada en la primavera del año 1983.

Con relación a este director y guionista de origen chileno, se conoce un poco sobre sus estudios superiores, que al igual que varios cineastas de su generación, cursó en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, antes de la dictadura. Sus películas en general tuvieron escaso apoyo financiero y una exigua difusión pública, debido, principalmente, a los contenidos “míticos” y “herméticos”<sup>321</sup> de sus producciones. Permeado por los influjos del cine de Ruiz<sup>322</sup>, su género predilecto fue la ficción, en la cual incursionó desde sus inicios, con la elaboración de un cortometraje titulado *Cosita*.<sup>323</sup> Desde este género produjo películas como *Vías paralelas* (1975), *El zapato chino* (1979), *Los deseos concebidos* (1982), que fueron valoradas por el escepticismo que plasma Sánchez en éstas y por “las metáforas y alegorías que revisten una obra colmada de comentarios y reflexiones críticas sobre el régimen”<sup>324</sup>.

En la conversación sostenida entre Constanza Johnson (entrevistadora) y Cristián Sánchez, se da cuenta de una praxis fomentada por el cine caracterizada por la utilización de elementos y dispositivos tecnológicos precarios y rudimentarios, producciones de escaso

---

<sup>321</sup> <<Entrevista a Cristián Sánchez>>, *Enfoque* 1 (1983: 33)

<sup>322</sup> Cinechile, enciclopedia del cine chileno, acceso el 2 de octubre de 2022, <https://cinechile.cl/persona/cristian-sanchez-g/>.

<sup>323</sup> *Ibid.*

<sup>324</sup> *Enfoque*, <<Cine de ficción en Chile>>, *Enfoque* 4, (Marzo, 1985: 24)

presupuesto y, otras veces, de nulo financiamiento, así como de una red de colaboración espontánea que posibilitan la praxis cinematográfica. Para el caso del filme “*Los deseos concebidos*”, Sánchez (su director) da a conocer el proceso de creación de este largometraje de ficción estrenado el año 1982. Sobre los recursos de producción, Sánchez señala que “No teníamos prácticamente medios para producir la película, todo fue consiguiéndose sobre la marcha”<sup>325</sup>.

En cuanto a las *redes*, Sánchez destaca la colaboración y constante apoyo de sus pares cineastas. El director señala en la entrevista que durante los inicios de la producción de la película, entre diciembre de 1979 y mayo de 1980, su primer paso

“fue hablar con Guillermo Cahn; se crearon así las primeras condiciones para producir la película, y le presenté un proyecto que quería realizar hacia mucho tiempo”<sup>326</sup>.

El aporte de Cahn para la producción fue fundamentalmente el de suministrar a Sánchez y a su equipo de producción de una cantidad de cuarenta latas de película de 16mm, que le permitió al director grabar el filme completo. En esta misma línea, el director resalta el compromiso y buena voluntad del cineasta y productor cinematográfico de origen iraní, Abdullah Omidvar, quien le propició al equipo una cámara y un grabador, que cumplían los estándares previstos por Sánchez. El énfasis en la voluntad colaborativa se sostiene en la conversación entre el director y Johnson:

“Yo quería una óptica más o menos buena y una cámara blindada, porque iba a rodar en directo, entonces arrendamos una cámara Arri-Flex (B.L 16) que tenía Abdullah; se la arrendamos muy barata. Abdullah se portó muy bien, nos hizo un precio por todos los días que se suponía iba a durar el rodaje”<sup>327</sup>.

Otro director que incursionó en las vías del cine clandestino a través del “discurso fílmico-oculto” fue Sergio Bravo, quien dijo a análisis: “Jamás hubiera podido realizar esta película sin la ayuda de la Fundación para el Desarrollo de Chiloé (FUNDECHI)”<sup>328</sup>. Sobre la elaboración del metraje, en la publicación se señalan algunos pormenores de un proceso de producción que se inserta en la red del exilio:

---

<sup>325</sup> <<Entrevista a Cristián Sánchez>>, *Enfoque 1* (1983: 33)

<sup>326</sup> <<Entrevista a Cristián Sánchez>>, *Enfoque 1* (1983: 34)

<sup>327</sup> <<Entrevista a Cristián Sánchez>>, *Enfoque 1* (1983: 35)

<sup>328</sup> <<dos películas chilenas en Cannes>>, en *Análisis 35*, 1982: 48

“La materia prima de ‘No eran nadie’ fue recogida en 1980 y 1981. El procesamiento y la puesta de sonido fueron realizados en Francia, gracias a la intervención de Raúl Ruiz. Este notable cineasta chileno recomendó a Bravo al Instituto Nacional Audiovisual (INA) y fue allí donde pudo contar con los elementos técnicos para desarrollar su largometraje de 87 minutos en color, y blanco y negro en 16 milímetros”<sup>329</sup>.

En otra conversación sostenida entre Bravo y Zuzana Pick, se pesquistan tres cuestiones fundamentales sobre el cine clandestino y los atisbos de una estrategia discursiva a través de representaciones veladas y comentarios alegóricos: en primer lugar, Bravo comenta un poco lo que es su imagen del cine en Chile bajo la dictadura, y lo hace considerando aspectos tanto estructurales que limitan la producción cinematográfica como el contexto represivo del país durante el régimen de Pinochet. Al ser preguntado sobre si es posible comparar el cine de los periodos anteriores con el cine actual producido por cineastas chilenos, Bravo contesta que

“en este momento la situación del cine en Chile es grave: no hay libertad, no hay tecnología ni tampoco hay una estructura de trabajo estable. El cine que se hace es pobre, incipiente y sin desarrollo en cuanto a sus recursos”<sup>330</sup>.

Respecto al señalamiento de Bravo sobre las escasas tecnologías que se pueden adquirir en el país para la producción de cine, cabe recordar que si bien la oferta del video en el mercado creció sostenidamente durante los años ‘80, hubo muchos cineastas que prefirieron continuar con los formatos de película y procesamiento de video analógico en 16 y 33 mm. Otros, por su parte, decidieron optar por el uso de la cinta del video digital “ya que las conversiones y el traslado eran más sencillos”<sup>331</sup>.

En cuanto a la percepción de Bravo sobre las diferencias entre la producción cinematográfica el exilio y el interior del país, la entrevista permite esclarecer ciertas cuestiones referidas al contexto represivo de un país que atravesaba los convulsos años ‘80 de la dictadura y su contraste con un escenario de libertades y diversos influjos culturales en la diáspora del exilio. En relación con esto, Bravo enfatiza en que:

“El cine en el exilio tiene una libertad más absoluta y tiene la influencia de los ambientes culturales en los que se está generando. El planteamiento antifascista se da de forma frontal y abierta. En ese sentido tiene rasgos comunes con el cine de la

---

<sup>329</sup> <<dos películas chilenas en Cannes>>, en *Análisis* 35, 1982: 48.

<sup>330</sup> Zuzana Pick, “Hablan los cineastas”, en *Literatura chilena, creación y crítica* 8 (Los Ángeles 1984): 31.

<sup>331</sup> Pablo Salas, entrevista.

Unidad Popular, que es un cine que lo tenía todo y podía llegar a ser soberbio e insolente porque había una exaltación sin límites”<sup>332</sup>.

La mención al cine que se producía durante la Unidad Popular y sus similitudes con el tipo de cine generado en el exilio da cuenta de lo que veníamos discutiendo acerca de la “recuperación del pasado” planteada por la segunda generación de cineastas, cuyos componentes se habían exiliado en su mayoría, tras el golpe de estado. Por otro lado, se resaltan los contrastes entre un pasado en que el contexto democrático posibilitaba una libertad creativa indispensable para el campo, y un presente bajo la dictadura que imponía límites y condicionamientos a una actividad fílmica que debía sortear las restricciones a través de la clandestinidad. Aquí, se esclarecen las estrategias “veladas” e “indirectas” que posibilitaban la labor cinematográfica, a través del discurso fílmico-oculto. Sobre algunas luces de esta dimensión que adquiere el cine, Bravo comenta algunas cuestiones desde su experiencia personal:

“hay que considerar las tácticas de trabajo y las actitudes creativas. Déjame que te hable de mi película: *No eran nadie*. Es una película que yo considero militante para una realidad nacional porque se plantea el deterioro social y por eso también tiene una vigencia acá. Soy un documentalista y por eso no puedo ignorar la situación real pero sí debo evitar que mi obra sea requisada”<sup>333</sup>.

Bajo esta perspectiva, que inaugura los caminos de la elaboración de discursos encubiertos del cine clandestino, Bravo señala que:

“El cineasta debe buscar la metáfora sin provocar directamente. (. . .) Déjame plantear las diferencias de forma categórica: adentro no hay libertad, afuera hay libertad. Si tu luchas en condiciones subdesarrolladas de clandestinidad, tienes que buscar los métodos, las formas y los lenguajes (...) hacerse accesible a un público para ser eficiente con tu cine. Si tienes la libertad y la infraestructura, la cosa es diferente...”<sup>334</sup>

Sopesando sobre las limitaciones estructurales impuestas hacia el cine, Bravo sostiene que la tenacidad del cine clandestino elaborado desde la metáfora, que se puede vislumbrar en su desarrollo mismo como *estrategia* y *movimiento*, se encuentra en las modalidades de la ficción, como caldo de cultivo de producciones “que manejan un lenguaje cinematográfico que escapa de la mirada de la autoridad”<sup>335</sup>. Era el caso de películas como *Los deseos*

---

<sup>332</sup> Zuzana Pick, “Hablan los cineastas”, en *Literatura chilena, creación y crítica* 8 (Los Ángeles 1984): 31.

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> *Enfoque* 8 (Diciembre, 1987: 20).

*concebidos* (1982), largometraje de ficción dirigido por Cristián Sánchez, que nos muestra la historia de un adolescente que tras ser borrado de la nómina del liceo, transita como un ente errante e inconsciente, en un ambiente desconocido y extraño, y *El último grumete*, de Jorge López, narra las aventuras de un joven 16 años que toma rumbo en una embarcación -"Esmeralda"- hacia Punta Arenas para encontrar a su hermano mayor que se encuentra perdido desde hace años <sup>336</sup>.

Otra suerte corrieron las películas que tanto provenientes del exilio como aquellas producidas en el país, tocaban temáticas abiertamente críticas sobre el periodo dictatorial, siendo rechazadas y censuradas por la dictadura. Al igual como se vio con la "segunda generación" de cineastas que impulsaron la creación de asociaciones y centros de acopio y difusión de películas, y frente a la necesidad de promover la actividad cinematográfica, reconocemos que hubo esfuerzos al interior de Chile por promover espacios alternativos de distribución y exhibición y creación de centros al interior del país, con el propósito de dar continuidad a las distintas expresiones que desde las artes y los medios excitaban la creación y un desarrollo cultural crítico y reflexivo de los tiempos. A su vez, estos esfuerzos "interiores", se vieron favorecidos por las redes que se fueron generando con el exilio, que hacia 1983 potenciaban la actividad artística y cinematográfica al interior del país desde las vías alternativas, avivando, junto con los esfuerzos de la clandestinidad del cine en el país, la "recomposición" del cine nacional, bajo las modalidades estratégicas que habían fraguado la articulación de un "movimiento clandestino".

Para sustentar lo comentado hasta aquí, tomemos un ejemplo que permite esclarecer el impacto y recepción del cine, como es la revista *Enfoque* en su primera etapa de difusión. Específicamente, en su primera publicación, en 1983, ya se puede concebir la forma en que los editores de la revista están valorando el cine a nivel nacional. En su presentación, *Enfoque* deja claras sus intenciones de informar sobre la actividad fílmica y estimular la discusión en torno a la creación audiovisual en el país, en torno a su difusión, calidad, alcances y limitaciones.

La cita que se expone a continuación es un extracto de la primera página de la publicación, y que a nuestro entender permite vislumbrar tanto la justificación que da paso a la creación de una revista como *Enfoque*, como la visión que se tiene sobre la importancia del cine en

---

<sup>336</sup> López Navarro, *Películas chilenas*, 171.

el país en los primeros años de la década de los '80. La cita inicia con una consideración sobre las limitaciones que tiene producir cine en el país, y con esto, las de publicar una revista centrada en el cine: "Si bien es cierto, una revista de cine en un país que no produce cine puede parecer una extravagancia, tal juicio se detiene en una de las instancias del hecho cinematográfico".<sup>337</sup> Aquella instancia tendría relación con el "valor" y "peso" que el cine adquiere en el transcurso del primer lustro de los años '80, en el marco de las jornadas de protesta. Insertos en este contexto, los autores de la revista toman lectura del tiempo y espacio en el que el cine está incidiendo como actividad y medio, teniendo alcances masivos en comparación con la década anterior:

"Por una parte, en Chile se ve cine -y no poco- y por otra, estamos asistiendo a un resurgimiento del interés por el cine como manifestación cultural, a través de cursos y funciones de cine arte. Una creciente y entusiasta aproximación al arte cinematográfico, especialmente por parte de un público joven e inquieto, nos confirma la necesidad de la existencia de una publicación especializada."<sup>338</sup>

De la cita, se advierten dos cuestiones fundamentales: primero, se afirma que en el país existe una audiencia que consume filmes y producciones audiovisuales, y, por lo tanto, existe un interés creciente por el cine. No sólo se consume cine, según Enfoque, sino que también se gestiona la actividad filmica a través de cursos y exhibiciones de cine arte. Es certero guiarse del estado del cine expuesto y concebido por Enfoque, puesto que dichas nociones de un creciente interés por el cine y de un auge en la actividad filmica en el país se sustentan en la experiencia concreta de diversos espacios y grupos creados a inicios de los años '80, los cuales estuvieron asociados al cine y se propusieron, junto a otros objetivos, trabajar en la difusión, información y elaboración de documentales, cortos y largos de ficción y experimentación cinematográfica. Un caso específico es el del Centro Cultural Mapocho, fundado en el año 1981 con el fin de:

"generar un espacio de libertad a los artistas democráticos del país; posibilitar a partir de este espacio independiente, el fomento y desarrollo de la actividad cultural como alternativa de la oficial; estimular la conexión entre la producción cultural democrática en el país y en el exterior; difundir y extender esa producción".<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> <<Presentación>>, Enfoque 1, n.º 1 (1983): 2

<sup>338</sup> <<Presentación>>, Enfoque 1, n.º 1 (1983): 2

<sup>339</sup> <<Breves. Centro Cultural Mapocho: 5 años>>, Araucaria n.º 36 (1986): 208

En la extensión del escrito, se detalla que en dicho centro fueron albergadas distintas obras audiovisuales no sólo con el fin de preservarlas sino que para exhibirlas al público. Además, es posible advertir que el video como soporte tecnológico y medio asequible para los profesionales y aspirantes del mundo audiovisual se ha internado visiblemente en el mercado:

“Entre los muchos otros aspectos del trabajo del Centro que podrían citarse, mencionemos el de las proyecciones en video, que han permitido hacer conocer al espectador chileno producciones a las que de otro modo nunca podría haber accedido: *Missing*, *Ardiente paciencia*, los films de Miguel Littin y de Raúl Ruiz, etc.<sup>340</sup>”

De la información citada, se extrae que un objetivo del Centro fue el de acercar a la gente al cine y darle a conocer un patrimonio cinematográfico de inmenso valor. Igualmente, se deduce que existe una línea temática marcada, ya aludida en el escrito cuando se menciona que se busca fomentar una actividad cultural “alternativa a la oficial”, que cubre películas como el cortometraje documental producido y rodado en Estados Unidos, *Missing* de Jaime Barrios, traducida al español como *Desaparecidos* (1979), y que justamente aborda la desaparición en el país en el marco de la dictadura, entablando un debate internacional sobre los derechos humanos y la política de los Estados Unidos frente a Chile. Por otro lado, en el escrito se menciona el largometraje de ficción producido en Alemania y rodada en Portugal, titulado *Ardiente Paciencia* (1983). Dirigida por el cineasta chileno Antonio Skármeta, el filme trata sobre una peculiar amistad forjada entre Pablo Neruda y el cartero que le entrega las cartas, un joven que a pesar de no haber leído ni una sola línea del poeta se declara un admirador incondicional. Paralelamente, transcurre una historia de amor con una joven del pueblo que termina por completar un emocionante triángulo de poesía, amistad y amor. Al igual que *Missing*, esta película fue prohibida en Chile durante la dictadura militar, por lo que no pudo ser exhibida durante estos años en el país. De esta forma, vemos que el Centro procura promover, tanto para la ficción como el documental, un cine crítico, alternativo a la oficialidad y por lo tanto, contrario a los valores preconizados por el régimen, que bebía de los influjos del Nuevo Cine Latinoamericano y conectaba estrechamente con las desgarradoras experiencias que miles de chilenos vivieron durante el periodo dictatorial, especialmente las de aquellos y aquellas que sufrieron la represión

---

<sup>340</sup> <<Breves. Centro Cultural Mapocho: 5 años>>, Araucaria n.º 36 (1986): 208.

del régimen. Otra película difundida por el Centro en estos años fue el largometraje de ficción titulado *Los Trasplantados* (1975), dirigido por Percy Matas y producido en el exilio. Como deja consignado Julio López Navarro, la película tuvo su exhibición el 25 de marzo de 1986 en el Centro Cultural Mapocho<sup>341</sup>.

En segundo lugar, en la publicación de *Enfoque* se reconoce el atractivo e inclinación hacia el arte cinematográfico de una juventud que durante los años '80, se constituyó como grupo visible y de importancia social cuyos ecos resonaron fuertemente desde la autolegitimación constitucional del régimen de Pinochet en 1980, pasando por las jornadas de protesta y los procesos de “democratización” de aquellos convulsos años de “transición” y “repolitización” de la sociedad chilena. Aquí se resalta una visión “catalizadora” de la juventud como actor social y político en términos de que, desde las instancias de sociabilidad y formación identitaria juvenil, fracturada por el golpe de Estado, los jóvenes potenciaron la lucha por la democracia a través de diversos medios, soportes y repertorios de acción. Un medio fundamental fue el trabajo audiovisual.

Como se puede advertir tras lo expuesto en el capítulo, el elemento generacional se ve reflejado, durante estos años, en el mundo del cine, con la aparición de una generación de jóvenes cineastas en la escena nacional, cuyas motivaciones personales y colectivas en muchos casos traspasaron los intereses netamente cinematográficos, y respondieron más bien a las luchas sociales que se desarrollaron en el país en el marco de las jornadas nacionales protagonizadas por los sectores de oposición contra la dictadura. Se puede incluso pensar aquí que a la generación de Rosenfeld, Gaviola, Agüero, Perelman y otros les siguió una generación de jóvenes entusiastas del cine documental y de ficción, el videoarte y el reportaje, quienes a diferencia de sus predecesores incursionaron en el mundo audiovisual por una “necesidad” de filmar lo que acontecía en el país en cuanto a la represión y la violencia estatal, la resistencia popular y las luchas sociales.

---

<sup>341</sup> López Navarro, *Películas chilenas*, 175.

### **3.4. Documentalistas, videístas, realizadores y colectivos: El cine como dispositivo constructor de realidad y actor político relevante, 1983-1989.**

En el marco contextual de los años '80, cuando el cine clandestino se había reconocido como un espacio estratégico para la actividad audiovisual contraria a la visión auto-legitimadora y hegemónica del régimen, hubo muchos realizadores que debieron reinventarse colectiva e individualmente bajo formas de resistencia frente a un contexto de prohibiciones que se generaba por la constante censura que propició el régimen a múltiples espacios artísticos y culturales. Según Pablo Salas, debido a los costos de la censura y la persecución, que se reforzaban por un régimen presionado internacionalmente y por diversos sectores que ensanchaban la oposición al interior del país, muchos realizadores optaron por “trabajar colectivamente, porque así se facilitaban muchas cosas”<sup>342</sup>.

Sobre el carácter colectivo que adquieren las producciones audiovisuales en los últimos años del régimen, hubo dos asociaciones que vale la pena pesquisar, para efectos de reconocer las proyecciones del cine clandestino en dictadura. Una de estas asociaciones fue la que se generó a partir de un grupo creativo que había incursionado en la actividad artística del Teatro Ictus, que trasladó el humor teatral que se mostraba en la Sala la Comedia a la televisión. Hacia 1970, alcanzó una gran popularidad gracias a “*La Manivela*”, un programa televisivo de humor que se plantaba en el medio audiovisual, pero que tras el golpe militar, fue cancelado. Debido a esto, la compañía se vio en la necesidad de reinventarse como un espacio de resistencia en un contexto de prohibiciones. Bajo este escenario, surgió la propuesta de ICTUS TV como una productora audiovisual que se trazó -a partir de las orientaciones de sus principales precursores, Claudio Di Girólamo, Nissim Sharim y Delfina Guzmán- el objetivo impulsar una red alternativa que pudiese registrar y difundir la situación político social de aquellos tiempos, con más de setenta producciones de documental y ficción realizadas por reconocidos realizadores nacionales como Silvio Caiozzi, Pablo Perelman, Joaquín Eyzaguirre y Tatiana Gaviola, entre varios/varias más.

Sobre la labor del Ictus, Pablo nos describe pormenorizadamente una de las intervenciones de la compañía, en un ámbito que bien puede verse circunscrito a la clandestinidad. Sobre esto, nos dice Pablo:

---

<sup>342</sup> Salas, entrevista.

“El Ictus tenía en la época de la democracia un programa que se llamaba <<La Manivela>>, un programa cómico pero que un poco reflejaba lo que pasaba en la sociedad. Y ellos presentaron un proyecto afuera, entonces compraron equipo, armaron una productora de televisión, para hacer estas mismas cosas pero ya en el año '78-'79 ( la habían dejado de hacer el '73), y el trabajo en ese tiempo era hacer estas comedias, salir a darlas, y después de darlas, hacer un foro, conversar con la gente y tratar de sacarle el mayor provecho, porque todas eran en comedia, en risa, en broma, pero le pegaban a los medios de comunicación, a la censura, a la economía, a la cesantía, al hambre, a un montón de cosas, distintas películas.”

De lo anterior se identifica un modo de operación de ICTUS que fue llevada a cabo por diversas personalidades pertenecientes a esta tercera referencia de cineastas y colectivos de cine, que constaba de un método discursivo similar a las producciones cinematográficas que adscribimos a nuestra primera vía alternativa del cine clandestino, aquella cuyos elementos eran la alegoría, la metáfora y los simbolismos que representaban una denuncia soterrada de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el Estado durante la dictadura, en este caso, desde la comedia.

La manera de proceder en el caso retratado por Pablo Salas, -es decir, sobre las producciones de comedia elaboradas por ICTUS TV y destinadas a un público abierto- equivalía a la difusión y exhibición de estas comedias en espacios diversos como la sala “La Comedia” del teatro ICTUS, con el propósito no sólo de *entretener* sino que de reproducir una serie de discursos referidos a la censura y al control de los medios de comunicación por parte del régimen, la crisis social y económica de los años '80 y a la violencia política que había desembocado en una abierta represión contra la población desde 1973. Con el afán de estimular el debate y de generar procesos de concientización en torno a estos sensibles temas que la dictadura buscaba ensombrecer, se generaban foros de discusión luego del visionado de las películas, a los que se invitaba a participar a los espectadores con el fin de que compartieran sus impresiones, ideas y opiniones sobre las temáticas tratadas.

Para comprender con mayor exactitud estos derroteros y las posibilidades de entablar círculos de difusión y exhibición de películas producidas por ICTUS TV, de contenidos críticos y denunciadores de la dictadura, resulta necesario circunscribir la estructura “*semiclandestina*” de esta compañía<sup>343</sup>, desde la cual orientó y organizó sus actividades, a

---

<sup>343</sup> El concepto de *semiclandestinidad*, para el caso del ICTUS, hace referencia a dos modalidades: primero, a las variantes discursivas de las películas producidas por la agrupación, que oscilaban entre la comedia satírica

su propio contexto histórico y a los factores que incidieron en la práctica audiovisual y cinematográfica. Según el cineasta Germán Liñero (2010), un factor decisivo que marcó y posibilitó la evasión de la clausura televisiva y la censura fue la llegada e implementación del video en Chile, como una tecnología novedosa que desde el año 1977 comenzaba a ser utilizada tanto por los canales televisivos como por colectivos, cineastas, documentalistas y realizadores de producciones audiovisuales independientes. Un año después de su comercialización, el video en formato U-Matic comenzaría a ser utilizado por el ICTUS.<sup>344</sup> En concordancia con esto, Nicolás Cuevas (2016) considera que la implementación sistemática del video en los sectores más independientes le valdría a sus promotores una mayor difusión y con esto, una masificación no sólo de sus producciones sino que de sus espectadores, estimulando la “culturización” en los sectores populares entre los que circulaban las producciones del ICTUS.<sup>345</sup>

A decir de Liñero, esto sería posible gracias a una “red” formada por la agrupación, que operaba en organizaciones culturales como la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) y parroquias en sectores afectados por la represión, a través de la cual se lograba una amplia difusión del material audiovisual bajo el formato del video. Sobre la extensión de esta “red”, Cuevas señala que tuvo alcances en gran parte del país en el corto tiempo, dando paso al desarrollo “de diversas manifestaciones audiovisuales como el documental que retrataba de manera directa diversas informaciones que durante la época los canales oficiales no trataban”<sup>346</sup>.

Como se logra pesquisar sobre Ictus y las renovaciones tecnológicas que proponía el video, los caminos de la clandestinidad en el cine fueron múltiples y variaron, en un principio, según los niveles de control y los filtros exigidos por la política cultural y comunicacional del régimen. Desde la necesidad de generar estrategias para sortear la censura impuesta por los medios de control del régimen, pasando por la utilización de medios alternativos, hasta

---

y el drama social vivido en dictadura, y segundo, a la plataforma de mayor apertura y difusión a la que accedió la agrupación en el marco del proceso en que los medios alternativos adquieren presencia en el espacio público a comienzos de los años ochenta, a raíz de lo que se suele conocer como “la batalla por la libertad de expresión” en la que los medios de comunicación alternativos y opositores al régimen cumplieron un rol importante, posibilitando una lógica de mayor pluralidad en el sistema comunicativo, aportando en los procesos de redemocratización de los medios y en la generación de las condiciones de posibilidad de transición.

<sup>344</sup> Germán Liñero, *Apuntes para una Historia del Video en Chile*, (Santiago: Ocho Libros, 2010), 14-22.

<sup>345</sup> Nicolás Cuevas, “Reportaje: La pantalla amenazada. El cine chileno en dictadura”, (Tesis de grado de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2016), 40.

<sup>346</sup> *Ibid.*

la formación redes de distribución, los cineastas y realizadores audiovisuales, el cine nacional fue adquiriendo nuevas dimensiones una vez que los medios se fueron diversificando y las redes levantadas a través del exilio posibilitaron el ensanchamiento de los canales de difusión. Lo anterior fue posibilitado principalmente por la adopción del formato de video que desde 1978, ofreció a los cineastas la posibilidad no sólo de adaptarse a nuevas tecnologías, menos restrictivas en el ámbito presupuestario y más efectivas con respecto a las facilidades de transformar al formato VHS las cintas de los metrajes, y de transportar películas transformadas a un sistema doméstico de grabación y reproducción analógica del video, que se transformó en un medio de aprendizaje técnico y de subsistencia,

“un medio de formación técnica, la posibilidad de toda una generación joven para entrenarse en la adquisición de lenguaje cinematográfico. Estos jóvenes, al igual que sus predecesores, los cineastas de la Unidad Popular que se quedaron en Chile después del golpe o que han vuelto estos años, han tenido que hacer cine publicitario para subsistir económica y profesionalmente, y a partir de este ejercicio obligado que ellos han terminado por adoptar el video como medio para expresar sus inquietudes artísticas o sus convicciones políticas”<sup>347</sup>.

Pese a estas conjeturas, podemos suponer que el video no sólo se adoptó para el cine y “spot” publicitarios, sino que fue valorado por los realizadores audiovisuales como “una herramienta que facilitaba muchas cosas, como la distribución más amplia, debido al traspaso del analógico al digital, y como medio para hacer más producciones, debido a que el procesamiento en la posproducción era más rápido y generaba menos gasto”<sup>348</sup>. Esto se reflejó en la predominancia que tuvo el uso del Video en formato de 3/4 y U-Matic entre los precursores de Ictus TV, como medio con el cual se produjeron películas documentales y de ficción como *Hecho pendiente (1984)*, *Regreso (1984)*, *Vuelvo (1985)*, *Sexto A 1965 (1985)*, *Somos + (1986)* y una veintena de otras obras, en su mayoría tocantes a los efectos provocados por la dictadura en las personas.

Para la difusión de estas creaciones, los integrantes de ICTUS exhibían los registros “con un televisor, cintas VHS, un videograbador y una encuesta para recoger sugerencias y

---

<sup>347</sup>Sobre la expansión del vídeo, Mouesca señala que: “Un dato que habla bien a las claras de la popularidad y expansión del trabajo en este terreno, lo dan las cifras de producción: 200 videos entre 1980 y 1985, difundidos a través de circuitos académicos, sindicatos, poblaciones e iglesias” 196-197. Mouesca, *El Documental Chileno*, 91.

<sup>348</sup> Salas, Entrevista.

testimonios, dando luego paso a la discusión sobre el material que se mostraba”<sup>349</sup>. Como vemos para el caso de ICTUS, un componente de los canales alternativos del cine puede rastrearse en la fundación o reformulación de proyectos colectivos dedicados a las producciones audiovisuales en el país en el marco de la dictadura, y desde los cuales se pueden vislumbrar una serie de discursos que difieren, e incluso, son antagónicos a los conductos oficiales de información y comunicaciones.

Sobre esto, otro colectivo que mayores luces nos entrega sobre las estrategias del cine desde la clandestinidad, las discursividades y proyectos alternativos frente a la estructura comunicacional oficial del régimen fue “Cine Ojo”, una agrupación de cine chileno fundada en el año 1978 y que se mantuvo activa hasta 1989, dedicándose principalmente a la producción de cine documental. Algunos de sus integrantes fueron Hernán Castro (director), Jaime Reyes (camarógrafo), René Dávila (Montaje), Mario Díaz (sonidista), Isabel Parra (música), Pablo Salas (Cámara), y contó con la colaboración de reconocidos realizadores de cine nacionales como Gastón Ancelovici y Pedro Chaskel. El mayor precursor de este proyecto, Hernán Castro, dedicó su trabajo al registro de la búsqueda de los familiares de detenidos desaparecidos por la “Caravana de la Muerte”, en su paso por Calama el año 1973.

Incurсионando en la clandestinidad desde sus inicios, los integrantes del colectivo mantuvieron el anonimato y filmaron en Chile cinco protestas nacionales ocurridas en 1983, terminando ese material en Francia. Una copia final de ese mediometraje, presentada al Consejo de Calificación Cinematográfica con el fin de exhibirla en Chile, será rechazada, en 1984. Posteriormente, el mismo equipo realiza en 16 mm el documental *Exilio* (1983) y tres videos: *Bajo estado de sitio* (1987), *La Tortura, un instrumento político* (1988) y *Días de octubre* (1989), que se suman a un vasto repertorio de cortometrajes documentales editados principalmente por el área de difusión de la Vicaría de la Solidaridad.

Lo interesante de la producción audiovisual señalada es que estos trabajos fueron realizados en el marco de 11 años, culminando su actividad tras la victoria del NO en el plebiscito que puso fin al régimen militar en 1989, año en que el colectivo Cine Ojo se disuelve, posiblemente por las consideraciones compartidas del grupo sobre lo que Hernán Castro comentó en una entrevista que le realizaron poco antes de morir: “tras el triunfo de

---

<sup>349</sup> Salas, entrevista.

Aylwin y la democratización que se suponía iba a llegar a TVN creíamos que no tenía sentido”<sup>350</sup>.

En cuanto al ámbito discursivo a partir del cual este colectivo articuló y desde el cual basó su labor cinematográfica, quien mayores luces nos da sobre esto es Marcy Campos Pérez (2019), que desde un abordaje teórico, busca comprender y situar históricamente la relación entre memoria y cine, a partir del discurso asociado a las producciones sobre la dictadura. Para el caso del trabajo audiovisual del colectivo Cine Ojo, según la autora, este abordó la idea de la imagen como una huella para la posteridad, es decir, como un “agente” y “vector” de memoria, función asociada al quehacer cinematográfico y audiovisual, principalmente del género documental, que surgía a fines de los ‘70 e inicios de los ‘80<sup>351</sup>. De esta forma, los colectivos y realizadores que se abrieron paso en el campo audiovisual marcaron los procesos de creación documental que ampliaban sus temáticas hacia la totalidad de temas con los que, junto con representar los males que aquejaban a una población chilena inmersa en el contexto dictatorial, registraba y retrataba los distintos repertorios y actos de resistencia de los diversos sujetos que componían un ampliado sistema de oposición, y especialmente, de aquellos sujetos populares y sociales que se enfrentaban de distintas maneras a la represión y a los embates de la dictadura.

### 3.5. Conclusiones: ¿El cine clandestino como movimiento?.

En síntesis, en esta segunda referencia temporal que se prolonga desde el año ‘78 hasta 1983, vemos que tanto las dinámicas internas de la dictadura, en lo tocante a la *seguridad* del régimen, la impunidad concedida a los agentes del Estado a través de la Ley de Amnistía y la consecuente institucionalización del *olvido*, así como la visibilización de los mecanismos de desaparición perpetrados por la dictadura en sus primeros años que resonó en múltiples actores y organizaciones que asumieron desde entonces derroteros más claros en torno a la búsqueda de *verdad y justicia* -entre ellos, el cine- incidieron en los sujetos cineastas. Fundamentalmente porque en tanto que las reacciones desde el mundo cinematográfico

---

<sup>350</sup> El Mostrador, Cultura, Acceso el 14 de septiembre de 2022, <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2003/07/28/documentalistas-pierden-batalla-contra-tvn-por-autoria-de-imagenes/>

<sup>351</sup> Marcy Campos Pérez, “Para una historización de la relación entre cine y memoria. Las producciones sobre la dictadura de Pinochet (fines de los 70 e inicios de los 80)”, *Amnis* 18 (2019): 14.

hacia estos sucesos estimularon la dotación de un sentido práctico y simbólico de la labor filmica y audiovisual en un contexto en que se esclarecía con nitidez la preconización de la dictadura por dinamitar un nudo dinámico extendido entre los múltiples actores que buscaban visibilizar la verdad sobre los crímenes cometidos por los agentes del Estado.

A esto hay que sumar el factor de *control* impuesto por el régimen sobre el cine, que pese a sus niveles fluctuantes, los cuales variaron en intensidad en los distintos años, como vimos en el capítulo 2, instalaron una estructura restrictiva (CCC) anclada a una red comunicacional y de control “macro” que se amplificaba por una falta de regulación y por el diseño de un marco reglamentario difuso que imponía sobre los cineastas un escenario incierto e inseguro hacia los parámetros desconocidos a los que se debían ajustar sus producciones audiovisuales para ser admitidas por la entidad censora. Frente a esta falta de claridades de una entidad que pese a orientarse por definiciones de control que apuntaban a un cine “subversivo” y “enajenador” rastreadable en los contenidos de índole política, sexual y religiosa de los filmes, actuó constantemente desde las sombras y bajo una modalidad y un marco herméticos y de exiguas coordenadas.

Frente a esta estructura de control y restricción, una “tercera generación” de cineastas que se mantuvo en el país tras el golpe y que se había especializado en el arte del cine a través un proceso formativo que comenzaba justo antes del golpe, debió incursionar en las vías clandestinas de la producción cinematográfica en el país, estableciendo modos exiguamente explorados de *hacer cine*. Desde la clandestinidad, la elaboración de discursos fílmicos cargados de metáforas, alegorías de ficción, analogías y mensajes ocultos referidos al régimen, los efectos de la represión en la población, en “seres errantes” y “sin rumbo” marcó la agenda creativa de varios cineastas entre los primeros cinco años de la dictadura. Así, el discurso fílmico-oculto se desarrollaría como una forma de “burlar” los controles y acceder a los circuitos de exhibición masiva y comercial, con los propósitos de resonar en las audiencias. Esta modalidad se sostuvo en los años ‘80, de la mano de realizadores como Cristián Sánchez, Silvio Caiozzi y Jorge López Sotomayor. Aquí, la ficción fue el género predilecto del discurso fílmico-oculto. Sin embargo, se constata una baja en los usos de esta modalidad hacia 1983, posiblemente debido a que la mayor parte de las fuerzas del campo cinematográfico comenzaron a reaccionar a los procesos de ensanchamiento de la oposición y deslegitimación al régimen motivada por la crisis que

asolaba al país y la reacción de diversos sectores de la sociedad frente a esto a partir de las Jornadas de Protesta Nacional.

Este momento de convulsión social, política y económica marca la principal bifurcación de esta tercera generación, con el surgimiento en la escena creativa de documentalistas, videistas, cineastas y colectivos que asumen un compromiso con los hechos de protesta y las acciones de los sectores populares, y con sus herramientas, registran las Jornadas, la resistencia que se articula en las poblaciones y registran los testimonios de quienes preconizan el retorno a la democracia y la caída de Pinochet. A estas personalidades se les cruzan aquellos cineastas que buscaban retornar al país, luego de un largo exilio, con el anhelo de unirse a la causa que impulsaba la creación audiovisual sobre la realidad coyuntural del país. En este periodo de “recomposición” del cine desde las vías alternativas y la clandestinidad, que se han articulado como un espacio estratégico y un medio con alcances valiosos para los cineastas, resuena en ambas generaciones la relevancia de un tema que ya estaba siendo explorado por aquellos cineastas pertenecientes a la generación “en transición” pero que no había sido sistemáticamente revisada por el cine: los efectos de la dictadura en los familiares de las víctimas de la represión.

Así, desde 1983 hasta fines de la dictadura, el cine se dispuso a observar aquellas experiencias de sufrimiento, trauma y conflicto, provocados por la prolongación del silenciamiento y olvido, de parte del régimen, frente a los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la misma dictadura. Hubo cineastas que abordaron esta temática por razones personales. La represión había alcanzado sus hogares y de esa experiencia, buscaban representar los daños psicológicos y las heridas físicas provocadas por la violencia estatal. Otros, se insertaban bajo estos lineamientos debido a que descifraban que el registro y representación de “los males” de la dictadura y los agravios provocados por las violaciones de los derechos humanos suponía una línea de deslegitimación al régimen, que confluía con otras líneas “deslegitimadoras” que tocaban temáticas como la pobreza en las poblaciones y el abandono del Estado a los sectores más empobrecidos de la sociedad. Cualquiera fuese el caso, el cine se configuró como una “caja de resonancia” de los sucesos y coyunturas que resonaban en la sociedad, y progresivamente fue proyectándose desde una línea temática específica como un dispositivo que aspiraba a incidir en la construcción de una memoria colectiva sobre la violencia perpetrada por la dictadura.

## CAPÍTULO 4

### **FILMAR Y RECORDAR: ANÁLISIS HISTÓRICO DE LA MEMORIA COLECTIVA Y VIOLENCIA ESTATAL EN LAS “CINTAS DE LA REPRESIÓN”**

“Agilizar y revisar”. Esas fueron las palabras que emanaron del General Augusto Pinochet para dar orden a la creación de una comitiva del Ejército de Chile, una larga y cruenta marcha con la que los militares encauzaron su operación. El curso del equipo armado fue desde el aeródromo de Tobalaba el 30 de septiembre de 1973, a bordo de un helicóptero “Puma” del Ejército, que recorrió ciudades del centro y sur de Chile como Rancagua, Curicó, Talca, Linares, Concepción, Temuco, Valdivia, Puerto Montt y Cauquenes. Tras un breve retorno a Santiago, la comitiva tomó rumbo hacia el norte del país el 16 de octubre del mismo año, recorriendo las ciudades de La Serena, Copiapó, Antofagasta, Calama, Iquique, Pisagua y Arica. En total, el escuadrón del Ejército ejecutó a sangre fría a 97 presos políticos. Con esto, se marca un episodio siniestro y trágico que se conoció como el paso de la *Caravana de la Muerte*.

Para la periodista chilena Patricia Verdugo (2000), dicha organización tenía una doble misión terrorista, la cual consistía en sembrar el terror entre disidentes, provocando un miedo paralizante en la población y alinear al Ejército y a todas las Fuerzas Armadas<sup>352</sup> con el propósito de “acelerar procesos y uniformar criterios” en la severidad de los castigos a delitos de “carácter político”.<sup>353</sup> A decir de la autora, de lo que trató el momento en que se organizó la comitiva fue de un “acto fundacional” que dio paso a “una guerra sin Dios ni ley, en la que miles de chilenos murieron, decenas de miles sufrieron torturas y cientos de miles vivieron un largo exilio.”<sup>354</sup>

Las repercusiones que sucedieron a los 22 días en los que transcurrió la misión de la comitiva son representadas en *Días de octubre (1989)*, un cortometraje documental de 28 minutos dirigido por el colectivo Cine-Ojo, en que se relata lo sucedido con el conocido paso de la “Caravana”. A través de los testimonios de las familias de las víctimas de la represión

---

<sup>352</sup> Patricia Verdugo, *La Caravana de la Muerte. Pruebas a la Vista* (Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2000), 2.

<sup>353</sup> Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, Reed. elaborada por la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (Santiago: Andros Impresores, 1996), 121.

<sup>354</sup> Patricia Verdugo, *La Caravana de la Muerte. Pruebas a la Vista*, 26.

de la dictadura, se revelan los traumas, los desgarros afectivos y el inmensurable efecto de la represión causada por el Estado, sus agentes e instituciones.

A partir de estos relatos y de un exigente trabajo documentado por parte de los realizadores del cortometraje, se desentraña el plan de Pinochet para garantizar el sometimiento de los comandantes blandos provinciales a la organización y ejecución de la política represiva de la Junta. La forma de proceder de Pinochet fue la de encomendar al General Sergio Arellano Stark la misión de liderar la "Caravana de la Muerte", siendo designado por el dictador como Delegado de la Junta Militar de Gobierno.

Disponiendo de la autoridad para actuar en su nombre, Arellano llevó a cabo esta cruel tarea que consistió en una represión feroz y un encubrimiento que se extendió por gran parte del país. Años después de su retiro voluntario del Ejército en 1976, Arellano se encontraría de frente con dos grupos encomendados en la tarea de desenmascarar los crímenes del General y de buscar *Verdad y Justicia* para quienes sufrieron la represión de la Comitiva Militar que sembró el miedo en el centro y sur de Chile: se trató de un grupo de familiares organizadas de las víctimas, quienes acompañadas por el equipo realizador de *Días de octubre* incriminaron públicamente al jefe de la *Caravana*. Esta fue la primera "funa" a Arellano Stark, que reunió a dos actores comprometidos con la denuncia hacia las violaciones de los derechos humanos perpetradas por la dictadura. Las familias de las víctimas, afectadas ellas mismas por la pérdida de sus seres queridos, se movilizaron a partir del dolor, el sufrimiento y las heridas, el recuerdo de sus familiares y del perjuicio causado por los militares, con la ilusión de descubrir *qué pasó, dónde están*<sup>355</sup>. La cámara, el lente que fija su mirada en el acontecimiento, no sólo acompaña a quienes resisten el olvido, sino que se configura en el mismo acto de transmisión y desciframiento de las imágenes como un dispositivo productor de discursos. Ambos actores se ubican en un mismo escenario: la construcción de una memoria colectiva sobre la violencia estatal.

Bajo esta premisa se abre el capítulo final de esta investigación, donde se analizarán los discursos cinematográficos del cine clandestino que tratan sobre la violencia estatal. Examinaremos cómo fue representada la violencia perpetrada por el Estado y qué tipos de variaciones tuvieron los discursos fílmicos en el desarrollo del periodo dictatorial. Nuestra

---

<sup>355</sup> Catálogo audiovisual CEDAV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Documental: <https://web.museodelamemoria.cl/series-y-peliculas/dias-de-octubre>. Título: *Días de Octubre*, 1989, acceso el 22 de diciembre de 2020.

indagación se orientará a las *formas* y modificaciones del planteamiento de temas y argumentos de la trama de las cintas, como las formas de violencia estatal, el ambiente político a nivel y los efectos de la represión sobre ciertos grupos y actores de la sociedad.

Resumiendo lo establecido en la metodología de la investigación, para nuestro modelo de análisis de los discursos fílmicos nos basamos en la elaboración de una ficha temática que desglosa cuatro ejes: 1. contexto político nacional, 2. Política represiva del régimen 3. efectos de la represión, 4. Memoria colectiva. Modelado así nuestro marco de análisis, considero que es en estos elementos temáticos en que se ve representada la violencia perpetrada por el Estado durante la dictadura militar. Aquí se vislumbra la construcción de los discursos cinematográficos a partir de 3 ejes centrales, que son los orígenes de la violencia perpetrada por el Estado, imbricada a los ejes doctrinarios y operativos de la seguridad nacional, la organización de la violencia y el elemento proyectual de las cintas, que es la búsqueda de la deslegitimación del régimen, anclada a la construcción de una o múltiples “*verdades*” sobre el periodo. Se sostiene que es en este marco en que el cine se emplea como dispositivo constructor de una memoria colectiva sobre la violencia estatal.

Junto a estos ejes, examinamos en los discursos fílmicos una serie de elementos que permiten completar nuestro análisis. Nos fijamos en actores sociales y actores institucionales representados en las películas, el uso de imágenes y sonido en la elaboración del discurso y otros aspectos formales cinematográficos. De esta forma, nuestro análisis se completa por cinco componentes: aspectos temáticos, actores sociales, organizaciones estatales/ actores institucionales, imágenes y recursos formales.

Con lo expuesto, se da paso al análisis histórico-fílmico de cuatro producciones audiovisuales realizadas en el periodo estudiado, las cuales fueron seleccionadas según género, forma de discurso fílmico, formato, año de producción y estreno y lugar de producción y rodaje. De las cintas seleccionadas, se escogió una película perteneciente al género de ficción, *Los trasplantados* (1975) de Percy Matas. Mientras que las tres películas restantes pertenecen al género documental. La primera es un largometraje titulado *Recado de Chile* (1979), dirigida por Pedro Chaskel, Carlos Flores y José Román. El segundo documental es *Memorias de una guerra cotidiana* (1986) dirigido por Gastón Ancelovici. La última película examinada corresponde a un cortometraje documental dirigido por el colectivo Cine Ojo y titulada *Días de Octubre* (1989). Como se puede apreciar, las cuatro cintas cubren -o más bien, engloban- distintos ciclos temporales de la dictadura. Sobre esto,

no sólo será importante poner atención al año de estreno de los filmes, sino que también al marco temporal en el que se inscriben las historias relatadas en las cintas.

Tabla 3. Producciones audiovisuales para el análisis. 1975 - 1989

<b>Película</b>	<b>Producción</b>	<b>marco temporal</b>	<b>Género</b>	<b>Duración</b>	<b>Director(a )</b>	<b>Formato</b>	<b>Estreno en Chile</b>	<b>Rodaje</b>
<i>Los trasplantados</i>	Chile, Francia, 1975	1971-1973	Largometraje de ficción	75 min.	Percy Matas	16 mm/ color	1986	París, Francia
<i>Recado de Chile</i>	Chile, Cuba, 1979	1978	Largometraje Documental	20 min.	C. Flores, P. Chaskel, J. Román	16 mm/ blanco & negro	1979	Santiago, Chile
<i>Memorias de una guerra cotidiana</i>	Canadá, 1986	1986	Largometraje Documental	59 min.	G. Ancelovici J. Barrios R. Dávila	16 mm/ color	1986	Chile
<i>Días de octubre</i>	Chile, 1989	1973-1989	Cortometraje documental	29 min.	Colectivo Cine Ojo	16mm/ color	1989	Antofagasta Calama Santiago.

Tabla en base a datos extraídos de Cinechile.

#### **4.1. Los contextos políticos de la dictadura imaginados por el cine. Orígenes de la violencia, 1973 - 1978.**

Para la extensión de los primeros años de la dictadura, examinamos la cinta de ficción titulada *Los Trasplantados*, dirigida por Percy Matas, en cuya historia se elabora una “relación” de semejanzas entre cosas distintas, o, en otras palabras, una analogía que toma la “mirada opuesta” y “trasplantada” de la experiencia del exilio a raíz del contexto represivo y la persecución política que devino tras la dictadura. En el caso de la película de Matas, el reverso se plantea a través de una familia de la alta alcurnia chilena que se exilia en París tras la ascensión al gobierno de la Unidad Popular. Bajo esta premisa y desde un trasfondo

argumental colmado de alegorías y discursos retóricos que reconstruyen las inseguridades y miedos de personajes “pro-golpistas” vinculados a la derecha chilena, *Los trasplantados* plantea dos ejes que fueron centrales en las producciones cinematográficas realizadas en la clandestinidad durante los primeros años de la dictadura: los orígenes de la violencia estatal y los efectos de ésta en la población. Acerca de los principios y efectos de la violencia, la elaboración de discursos y representaciones desde el cine clandestino estaría vinculada a los efectos “inmediatos” de la dictadura sobre los intelectuales (en este caso, los cineastas) que generó un “vaciamiento de sentido” en los campos de creatividad artística y cultural, que buscó ser llenado a partir de las reflexiones contenidas en los filmes que formulaban cuestionamientos y respuestas respecto a lo que sucedió tanto a nivel grupal -enfocado en la actividad fílmica y el campo cinematográfico- como societal -la totalidad de la sociedad- una vez que se consumó el golpe. En estos ejes -*principios* y *efectos*- que se configuran como representaciones audiovisuales durante, con notoria expresión durante los años 1973 y 1978, se vislumbra una forma central de desciframiento de los propósitos del cine clandestino, que fue la búsqueda de “deslegitimación” del régimen de Pinochet.

Los *Trasplantados* funciona como una alegoría a los miedos derivativos de las facciones golpistas institucionales y civiles frente a los proyectos de izquierda, el programa de la Unidad Popular, en suma, a los *fantasmas* de la Junta. La transposición de la experiencia del exilio durante la dictadura hacia la experiencia de una pudiente familia chilena radicada en París, durante el periodo de la Unidad Popular, establece un escenario que colinda entre el imaginario, rayano en la caricatura, y la experiencia concreta de un grupo familiar de aires aristocráticos: un matrimonio (Javier y Rufina) y sus dos hijos (Ignacio y María Soledad) quienes deben enfrentar las dificultades de insertarse en una sociedad distinta a la chilena. La película adapta libremente la novela homónima de Alberto Blest Gana, y aborda, como mencionamos, el espanto por el ascenso al gobierno de la Unidad Popular y se extiende temporalmente al golpe militar que derrocó a Allende y a la inmediata imposición de la dictadura. Tras esto, la problemática central que propone el filme recae en las discusiones y tensiones que emergen en la familia con respecto a la posibilidad de retornar a Chile, tras los incansables pero vanos intentos por integrarse a la sociedad francesa. Matas desarrolla este dilema a través de los hijos, especialmente de María Soledad, quien entra en conflicto

con sus padres, principalmente con Javier, debido a que ha optado por quedarse en Francia para “no ser cómplice de las atrocidades que se viven en Chile”<sup>356</sup>.

En *Los Trasplantados*, la representación de los *orígenes* de la violencia se sitúa en un plano velado y tácito, colmado de analogías y extrapolaciones, en que la construcción y perpetuación de los imaginarios sobre el Gobierno de la Unidad Popular que se ha instalado como “una dictadura”<sup>357</sup>, el marxismo que se ha impregnado en el pueblo chileno y el desplome de la economía nacional se han encauzado a través del núcleo familiar, produciendo un “miedo” en el grupo, especialmente en los padres, que los llevan a tomar la decisión de exiliarse a Francia. El cambio sucede cuando Chile es intervenido militarmente a partir del 11-S, generando un cambio en la percepción sobre el estado del país en la familia, quienes auspician (Javier y Ruffina) una alteración positiva del “pronunciamiento militar”<sup>358</sup>. Las contradicciones en la familia asoman cuando la hija, María Soledad, quien al inicio de la película no parecía expresar ningún tipo de adherencia a cuadros militantes ni forma alguna de adscripción a las ideas predicadas por partidos de izquierda, concientiza sobre los hechos que se desarrollan en Chile tras el golpe -principalmente por el contacto que establece con un joven militante en París y una mujer joven que sufrió la persecución y la tortura y asesinato de su compañero- y termina distanciándose completamente de la visión de su padre, quien defiende derechamente las acciones de la Junta militar y enfatiza constantemente en la “experiencia traumática” que supuso para él el periodo de la Unidad Popular.

En este punto, las intervenciones de María Soledad se resumen en expresiones orales desaprobatorias no sólo de lo que ocurre en el país, con respecto a la represión masiva desplegada por el régimen y el sufrimiento de quienes son perseguidos, detenidos, torturados y desaparecidos, sino que en cuanto a la mentalidad apologética de sus familiares sobre Pinochet y la Junta y en cuanto a la “complicidad” que significa para la ella sostener el tipo de aseveraciones que sostiene su padre y sus primos, quienes lejos de condenar los actos del régimen o de mantener, al menos, una postura pasiva y neutra con los hechos, defienden y entusiasman los actos violentos y represivos consumados por las Fuerzas Armadas y del orden en el país, planteando la “necesidad” de estas acciones,

---

<sup>356</sup>Cineteca Nacional de Chile, Centro Cultural La Moneda, Ficción: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/los-transplantados/> / Título: *Los transplantados*, 1975, acceso el 15 de julio de 2022.

<sup>357</sup> Ibid.

<sup>358</sup> Ibid.

frente al “deterioro del país”. Esta complicidad con la “forma estatal” que adquiere el régimen autoritario de Pinochet, se trasluce en la escena 14 del filme. En esta escena que toma lugar en el comedor de la pensión en la que reside la familia chilena, se nos introduce a los sobrinos de Javier y primos de María Soledad e Ignacio, quienes desde sus respectivos diálogos, manifiestan su adherencia al régimen de Pinochet y los “subterfugios” que refrendan las acciones del mismo. En el diálogo que da inicio a la escena, uno de los primos se refiere a las Fuerzas Armadas y a la dislocación generada por el intervencionismo militar al “marxismo”. El hombre considera:

“que aquí no se ha tocado el punto mas importante, que es el del ejército, el de las fuerzas armadas. Porque, usted sabe que Allende llamó a participar a los militares en el gobierno. A mi juicio esto es una cosa positiva porque va a contribuir a hacer claridad en los altos mandos de las FF. AA. del fracaso de este movimiento marxista”<sup>359</sup>

Figura (1).



Escena de la familia en *Los Trasplantados*, 1975.

Seguidamente, el sobrino de Javier, manifestando su apoyo irrestricto al régimen, le confiesa a su tío que “nuestro movimiento estuvo porque las fuerzas armadas se jugaran una posición activa. Usted puede recordar, don Javier, el asunto Schneider”, haciendo alusión a las tentativas realizadas por grupos de la sociedad civil de vertiente ultraderechista para impedir la llegada de Allende a la presidencia, como ocurrió en octubre de 1970, cuando Roberto Viaux, junto a miembros del Frente Nacionalista Patria y Libertad

---

<sup>359</sup> Ibid.

organizaron el secuestro de quien en ese entonces poseía el cargo de Comandante en Jefe del Ejército, René Schneider, con el propósito de incitar la intervención de las fuerzas armadas y evitar a toda costa la sesión del Congreso, culminando con el asesinato del militar. La confesión del sobrino de Javier nos permite advertir un recurso narrativo desde el cual se propone el descubrimiento de las extensiones de intentonas golpistas, boicots y actos intimidatorios y terroristas característicos de los grupos radicales y golpistas de los años '70 en Chile, planteándose de esta forma que el semillero de la violencia se encontraba en los años anteriores al régimen. Si bien esta proposición resulta ser una obviedad para quienes desde el presente confirmamos la invaluable documentación que demuestra la intromisión de las facciones de derecha, en sus intentonas por sabotear a los grupos que eran vislumbrados como contrarios ideológicamente, y desvela los complots fabricados por las elites para proteger sus intereses frente a lo que se representaba para estas como una amenaza de vertiente marxista, no debemos dejar de sopesar en las luces que nos entrega el guion de Matas, en cuanto a la novedad de su proposición narrativa y visión sobre el imaginario y las múltiples representaciones de las fuerzas civiles golpistas, que se encuentra en la identificación de los orígenes de la violencia política perpetrada por la dictadura y su incitación por parte de un entramado importante de la sociedad chilena. Bajo esta perspectiva, el filme hace alusión a la alteración de las informaciones, la búsqueda de legitimación y la defensa de la "nación" como formas discursivas que son formuladas y reproducidas no sólo por la Junta militar, sino que por diversos sectores de la sociedad.

Lo anteriormente expuesto se esclarece en la continuación del diálogo entre María Soledad y uno de sus primos (quien hasta ahora no había intervenido en la conversación), luego de que la joven expresa su discrepancia con respecto a lo manifestado por su otro primo. El diálogo se desarrolla de la siguiente manera:

"María Soledad (interrumpe a su primo): "Oye papá, perdóname, pero si yo encuentro que todo lo que se ha estado hablando en esta mesa es lo más feo que hay. ¡Están totalmente locos!"<sup>360</sup>.

El segundo primo de María Soledad interviene:

"Mire primita, acuérdesese como tuvo que salir usted de Chile. Los marxistas están armados hasta los dientes. Mire tío, por favor, escuche esta cinta. Se escucha: *"porque somos chilenos y amamos nuestra patria por sobre todos los intereses personales o de grupo. Porque creemos en la patria, en la libertad, en las tradiciones*

---

<sup>360</sup> Ibid.

*familiares más profundas de nuestra historia, podemos decir que constituimos la parte viva de la nación, su fragmento sano de las intoxicaciones de la política y el entreguismo, somos profundamente idealistas, y nuestro principal ideal es ver a nuestro país a salvo de la dominación de una ideología extranjera*<sup>361</sup>.

Aquí, se instala la idea de la discursividad auto-legitimadora de la dictadura y los usos de los adherentes al régimen de distintos medios para la construcción de una imagen “salvacionista” de la Junta militar, frente a los antagonismos representados en el gobierno de Allende y la Unidad Popular. Se configura así, desde la discursividad del filme, una noción sobre el imaginario político-ideológico golpista, de vertiente antimarxista y nacionalista, que opera en el filme como representación de los “miedos” de los sectores que incitaron la violenta y sistemática intervención militar en el país. Análogamente, es en estas representaciones del filme en que se dilucida la estructura ideológica del régimen de Pinochet que determina las formas de subjetividad<sup>362</sup> de quienes suscriben a las proyecciones de la Junta y la intervención militar en el país, como se manifiesta a través de los personajes de Javier y sus sobrinos, y de forma menos intensa, con Ruffina, la madre.

#### **4.2. Institucionalización y organización de la violencia. 1978 - 1983.**

La representación cinematográfica de la violencia estatal se redimensiona y adquiere nuevos alcances en una segunda referencia temporal (1978 - 1982) con *Recado de Chile* (1979), cortometraje documental dirigido por Carlos Flores Delpino, José Román y Pedro Chaskel sobre las actividades que realiza la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos<sup>363</sup>. Ajustándose al eje discursivo sobre los efectos de la represión que fue

---

<sup>361</sup> Ibid.

<sup>362</sup> Michel Foucault, “El Sujeto y El Poder.” *Revista Mexicana de Sociología* 50, no. 3 (1988): 3–20, 10.

<sup>363</sup> Otros documentales producidos en el mismo periodo, con una estructura narrativa en base a testimonios y dedicados a registrar la organización de los familiares de las víctimas de la represión son: *El año de los derechos humanos* (1979), dirigido por Eduardo Tironi, reportaje sobre las actividades que tuvieron lugar durante el Año de los Derechos Humanos en Chile, y que además dedica una sección a Clotario Blest. Se trata de un documental elaborado en la clandestinidad, por lo que fue estrenado en la Vicaría de la Solidaridad, en 1979. En CEDOC, Fundación de Documentación y Archivo, Vicaría de la Solidaridad, Documental, Título: *El año de los derechos humanos*, 1979, acceso el 17 de enero de 2022.

El otro documental producido en la clandestinidad, y que presenta la misma estructura narrativa y temática que los dos filmes comentado es *Así golpea la represión* (1982), cortometraje documental producido entre el exilio y Chile, dirigido por Peter Nestler y Rodrigo Gonçalves. El documental muestra la labor de la Fundación de Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia (PIDEE) y el Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), en octubre de 1982. Este documental fue filmado en 16mm y fue producido por el Canal 2 de la Televisión de Suecia. (TV2). Cineteca Nacional de Chile, Centro Cultural La Moneda,

preponderante entre los cineastas en la clandestinidad, en el tiempo de duración del filme se muestran las presentaciones de recursos de amparos, denuncias, querellas criminales, huelgas de hambre, manifestaciones pacíficas y actos públicos promovidos por dicha agrupación, y se registran las acciones realizadas en el centro de rehabilitación de menores hijos de detenidos desaparecidos. Finalmente se da cuenta de algunos miembros de la agrupación ante organismos internacionales de defensa de los Derechos Humanos.

El documental, filmado de manera clandestina en Chile durante la dictadura militar, recoge testimonios y actividades que realiza la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. La película da cuenta de los intentos que realizan personas por dar con sus familiares detenidos irregularmente por militares, sin recibir noticias de ellos. “Recado de Chile” es una de las primeras películas realizadas por cineastas chilenos en resistencia a la dictadura, montada fuera del país y divulgada como articulador importante en la defensa de los derechos de las personas y denunciando los feroces crímenes de la dictadura.

El documental se estructuró en tres apartados: Actividades del grupo, actuación en público del conjunto folklórico y filmación de rayados de murallas en las calles de Santiago en el marco de una protesta contra la dictadura. El revelado del material filmado se hizo en un laboratorio artesanal propiedad de Jesús Panero. Posteriormente Guillermo Cahn consiguió sacar el material del país en dirección a Cuba, donde fue recibido por Pedro Chaskel, quien se encargó de editar y concluir la película, agregando un par de imágenes nuevas a la edición final. El montaje se hizo con el apoyo de la Cinemateca de la Resistencia y el ICAIC<sup>364</sup>.

En cuanto al marco organizativo de la violencia estatal, *Recado de Chile* elabora algunas precisiones sobre este tema. Situándonos en los primeros meses de 1978, el documental establece a partir de una serie de documentos una contextualización del panorama que se vive en el país en relación a las violaciones a los derechos humanos cometidas por agentes del Estado. A través de la denuncia por parte de la Comisión de DD. HH. de las Naciones Unidas y la opinión pública de la comunidad internacional, los realizadores del filme pretenden mostrar la visibilidad que han alcanzado las acciones represivas del régimen, buscando deslegitimar estas mismas. En base a documentación proveniente de

---

Documental: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/asi-golpea-la-represion/>. Título: *Así golpea la represión*, 1982, acceso el 29 de mayo de 2022.

<sup>364</sup> Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno, Documental: <https://cinechile.cl/pelicula/recado-de-chile/>. Título: *Recado de Chile*, 1979, acceso el 10 de noviembre de 2022.

publicaciones periódicas de la Vicaría de la Solidaridad, se exponen las circunstancias en las que se encuentra el país. La comisión, por su lado, expresa:

“su profunda indignación por las constantes y notorias violaciones de los derechos humanos que han ocurrido y continúan ocurriendo en Chile, en particular, la práctica institucionalizada de la tortura y la desaparición de personas por motivos políticos”<sup>365</sup>.

Esta sección inicial del filme permite dar cuenta de dos cuestiones fundamentales: primero, el conocimiento a nivel nacional e internacional que se ha alcanzado en torno a los crímenes consumados por el Estado contra la población durante el régimen de Pinochet, y segundo, la institucionalización de los aparatos represivos y la “Inteligencia” de la dictadura, con la que se ha sistematizado la violencia perpetrada por los militares. Sobre ambos puntos debemos señalar que no es casual el énfasis dado por los realizadores del documental a estas proyecciones de “visibilidad” de las violaciones a los derechos humanos y el carácter “estructural” de una violencia que se ha perpetuado en el país, ya que responde al contexto de producción del filme, cuya narrativa se entrecruza con dos procesos.

Figura (2).



Prensa recogida para Recado de Chile, 1979.

<sup>365</sup> Archivo Audiovisual, Cineteca Virtual de la Universidad de Chile, Documental: <http://collectiveaccess.cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2604> Título: *Recado de Chile, 1979*, acceso el 25 de octubre de 2021.

Como forma de “marcar” sucesos, corresponde señalar que ya en abril de 1978, un mes antes de la primera referencia temporal de *Recado de Chile*, a través del decreto Ley 2191, desde la Subsecretaría del Interior se concedió amnistía a las personas indicadas por delitos señalados entre el 11 de septiembre de 1973 y la fecha en que se promulgó la ley. En el artículo 1 de la promulgación, se establece que se le concederán indultos en calidad de autores, cómplices o encubridores que “hayan “incurrido en hechos delictuosos, durante la vigencia de la situación de Estado de Sitio, comprendida entre el 11 de Septiembre de 1973 y el 10 de Marzo de 1978, siempre que no se encuentren actualmente sometidas a proceso o condenadas”<sup>366</sup>. En el artículo 2 se hace más explícita la artimaña de la Junta militar en su afán de excusar a la institucionalidad política y militar de cualquier crimen de lesa humanidad, a través de una ley no distinguía de forma alguna los delitos comunes y aquellos cometidos con un móvil político, al establecerse que se indultará “a las personas que a la fecha de vigencia del presente decreto ley se encuentren condenadas por tribunales militares, con posterioridad al 11 de septiembre de 1973”<sup>367</sup>. Desde su entrada en vigencia, la ley de Amnistía otorgó un velo de incompetencia a los tribunales judiciales, desplazando así los casos de derechos humanos a la justicia militar.

Es importante detenerse en el momento en que se dicta y publica la Ley de Amnistía, puesto que en ella se resume una parte importante de las problemáticas que arrastran las acciones y formas de resistencia de los familiares de las víctimas de la represión que vemos en el documental. La amnistía, nos indica Francisco Alvarado (2016), es la forma más amplia del ejercicio del derecho de gracia con la que se pretende extinguir la responsabilidad penal a través del perdón, siendo una clara manifestación de la soberanía nacional<sup>368</sup>. En relación con esto último, Alvarado determina que la soberanía nacional en la amnistía se expresa no solo en su calidad de ley, como único medio por el cual se otorga el “perdón de penas” decretado por el Estado, sino que en los propósitos de su aplicación, utilizada generalmente para “facilitar la pacificación de una comunidad cuya vida hubiese atravesado por un

---

<sup>366</sup> Ministerio de Educación. “Decreto con Fuerza de Ley No. 2191, 18 de abril de 1978”. En Ley Chile, acceso el 18 de abril de 2022, <https://bcn.cl/2omob>.

<sup>367</sup> Ministerio de Educación. “Decreto con Fuerza de Ley No. 2191, Artículo 2, 18 de abril de 1978”. En Ley Chile, acceso el 18 de abril de 2022, <https://bcn.cl/2omob>.

<sup>368</sup> Francisco Javier Alvarado Sandoval, “La inconstitucionalidad del Decreto Ley 2.191/1978 de Amnistía y su expulsión del ordenamiento jurídico”, (Tesis de magíster en Derecho Penal, Universidad de Chile, 2016), 34.

período de grave turbulencia política y social”<sup>369</sup>, es decir, por meras razones coyunturales de política general, o “como un arma política para evitar condenas a los amigos o partidarios o cuando políticamente se considere conveniente”<sup>370</sup>.

En sintonía con esta concepción, las consideraciones expuestas por la Junta en la dictación de la Ley de Amnistía reflejaban la visión del régimen sobre un estado y clima “estables” del país cinco años después de la imposición de una dictadura militar y la idea de una “reunificación” y “unidad” nacional en aras del bienestar de la “comunidad”, ambas nociones como subterfugio de la Junta para concretar sus proyecciones doctrinarias de un modelo neoliberal embrionario y consolidarse en la constelación política, a través de un distorsionamiento de los crímenes cometidos entre 1973 y 1978, buscando paliar un proceso de deslegitimación impulsado tanto desde el exterior como al interior del país. Lo siguiente queda sintetizado en la publicación misma de la Ley:

“1) La tranquilidad general, la paz y el orden de que disfruta actualmente todo el país, en términos tales, que la conmoción interna ha sido superada, haciendo posible poner fin al Estado de Sitio y al toque de queda en todo el territorio nacional; 2) El imperativo ético que ordena llevar a cabo todos los esfuerzos conducentes a fortalecer los vínculos que unen a la nación chilena, dejando atrás odiosidades hoy carentes de sentido, y fomentando todas las iniciativas que consoliden la reunificación de los chilenos; 3) La necesidad de una férrea unidad nacional que respalde el avance hacia la nueva institucionalidad que debe regir los destinos de Chile”<sup>371</sup>.

Considero que lo expuesto hasta aquí se ve representado implícitamente en *Recado de Chile*, en el sentido en que el proceso de legitimación del régimen -estimulado a través de los marcos normativos y del poder legislativo- está repercutiendo en la escena pública y privada en que se desplazan los y las familiares de las víctimas de la represión. Lo representado en el filme en esta materia se combina con otras determinaciones de la Junta militar que se enraízan a las formulaciones de seguridad nacional, a la política de silenciamiento y olvido y a los procesos de legitimación del régimen, las cuales hemos comentado y analizado en nuestra investigación.

---

<sup>369</sup> Alvarado, “La inconstitucionalidad del Decreto Ley 2.191/1978 de Amnistía y su expulsión del ordenamiento jurídico”, 34.

<sup>370</sup> Ibid.

<sup>371</sup> Ministerio de Educación. “Decreto con Fuerza de Ley No. 2191, 18 de abril de 1978”. En Ley Chile, acceso el 18 de abril de 2022. <https://bcn.cl/2omob>.

Dado que la política de los bandos y la elaboración de leyes del régimen solventaba la dimensión “pública” de sus actos, paralelamente, el plano más “velado” de las operaciones de la dictadura lo llenaban los aparatos y organismos de inteligencia. En este punto cabe hablar de las repercusiones de lo que se expone en el filme como “la práctica institucionalizada de la tortura y la desaparición de personas por motivos políticos”. Y es que si bien el documental toma como punto de referencia inicial el año 1978, es posible advertir que sus realizadores logran plantear una reflexión sobre el impacto que los aparatos represivos y de inteligencia del régimen han tenido en la población luego de cinco años de operatividad. En tal sentido, a partir de la consideración inicial del filme, que expone las extensiones de la represión, Flores, Román y Chaskel están sopesando sobre las acciones represivas del régimen en sus primeros cinco años.

Lo anterior se enlaza con la dinámica organizativa que mayores orientaciones tuvo durante la dictadura, que se rastrea en el desarrollo de las labores represivas y de inteligencia implementadas por la DINA, organización estatal y paraestatal basada en criterios de inteligencia estratégica tales como repertorios legales e ilegales de acción, una estructura compartimentada, altamente jerarquizada y hermética que le permitió desarrollar de manera sistemática el terrorismo de Estado con fines de consolidar la dictadura militar<sup>372</sup>, y que, para el marco temporal del filme, había sido reemplazada hace menos de un año por la Central Nacional de Informaciones (CNI).

Es importante marcar este proceso, ya que su estructura organizativa permite comprender de manera más acabada algunos de los elementos narrativos de *Recado de Chile*, y que por lo tanto, inciden en la visión de sus realizadores. Al desmontarse la DINA, la creación de la CNI, que vino a reemplazar a la disuelta dirección de Inteligencia en temas de “orden” y “seguridad”, vino a dar un marco legal a la represión, y a través de operaciones igualmente brutales pero con métodos distintivos de los utilizados por la DINA, se propuso desde un inicio

"reunir y procesar toda la información a nivel nacional, provenientes de los diferentes campos de acción, que el Supremo Gobierno requiera para la formulación de políticas, planes y programas y la adopción de medidas necesarias de resguardo de

---

<sup>372</sup> Pablo Seguel Gutiérrez, “La organización de la represión y la inteligencia en la dictadura militar chilena. Del copamiento militar del territorio al surgimiento de la Dirección de Inteligencia Nacional: Región Metropolitana, 1973-1977”, 767-796.

la seguridad nacional y el normal desenvolvimiento de las actividades nacionales y mantención de la institucionalidad establecida"<sup>373</sup>.

Por lo tanto, su creación no se debió únicamente a presiones internacionales, a saber, las ejercidas por el gobierno de los Estados Unidos a raíz del crimen de Orlando Letelier en su exilio en Washington el año 1977, sino que estuvo fuertemente ligada a establecer un monitoreo masivo y sistemático ante los núcleos de opositores que aún se encontraran activos o se reactivaran.

Recordemos que, en lo que respecta a la DINA, su marco de acción, si bien fue masivo, estuvo focalizado al desmantelamiento y supresión de los focos militantes de izquierda (militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), miembros del Partido Socialista y Comunista, obreros) y personas sin militancia política en el país, cumpliendo labores de infiltración política, y violaciones a los derechos humanos entre los que se cuentan asesinatos, secuestro, violación y tortura de personas. La acumulación, ordenación y procesamiento de la información de personas que actuaban en la militancia de izquierda se lograba a partir de allanamientos, persecuciones y torturas. Por lo que, pese a que tras su disolución, la operatividad de la represión y la persecución se centralizan en un organismo como la CNI, el marco represivo de la DINA fue de tal masividad que se determinó por el Informe Rettig que dos tercios de las víctimas totales estaban concentradas entre el '74 y el '78<sup>374</sup>, en un periodo de operatividad represiva que extinguió cualquier marco de oposición visible y fuerte.

Esta estructura operativa, que como se advierte, fue diseñada bajo las modelaciones de "seguridad" y "orden", se entrecruza con los efectos y alcances de una ley de amnistía, que, lejos de limitarse al indulto, suprime la culpa y exime a los detentadores de la represión de una condena. Ambos condicionamientos se instalan en el contexto reconstruido por *Recado de Chile*, que dirige tras esta contextualización su atención a la institucionalización del régimen. En este proceso, se representa el conflicto forjado entre la dictadura y las familias organizadas en la lucha por *verdad y justicia*. La Ley de Amnistía, encapsulada en una política de *silenciamiento y olvido*, denota la "violencia simbólica" del régimen hacia las víctimas de la represión y sus familiares, desplegada de forma menos directa que la

---

<sup>373</sup> «Central Nacional de Información (CNI)», en la web de *Memoriaviva.com*, acceso el 24 de enero de 2022.

<sup>374</sup> Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, Reed. elaborada por la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (Santiago: Andros Impresores, 1996)

coacción, pero que se sitúa en la base de las relaciones de fuerza que están bajo la relación en la cual se configura<sup>375</sup>, que en este caso sería la disputa por la “verdad”, tensionada por dos fuerzas antagónicas que impulsan, por un lado, los procesos de legitimación de la Junta, y por otro, la deslegitimación de la misma, en el marco del proceso de institucionalización del régimen.

En cuanto a este proceso de institucionalización conducido por la Junta, se reconoce que éste estuvo fuertemente ligado a la búsqueda de legitimidad del régimen, que tempranamente, en 1978, se reflejaba en el ámbito electoral. El 4 de enero de ese año el régimen realizó una “consulta” nacional que según Rodrigo España fue elaborada como una respuesta de la dictadura a la cuarta condena consecutiva que realizaba la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, por violaciones a los derechos humanos en el país. El propósito de este plebiscito, nos dice el autor, era el de “demostrar ante la comunidad internacional que el régimen tenía el respaldo mayoritario de la ciudadanía, frente a esta nueva ‘agresión’ internacional<sup>376</sup>”.

La búsqueda de la legitimidad del régimen a través del voto sucedería al impacto que durante los primeros cinco años de dictadura tuvo la feroz política represiva llevada a cabo por los aparatos de inteligencia y las Fuerzas Armadas dependientes de la institucionalidad gubernamental del país. Dicho impacto se reconoce en el filme a través de la visibilidad internacional que alcanzan las violaciones a los derechos humanos, y que son reconocidas por la Comisión experta en esta materia:

“La comisión insta a las autoridades chilenas a que pongan fin a la práctica inadmisibles de las detenciones secretas y ulterior desaparición de personas, cuya detención es denegada sistemáticamente o nunca reconocida<sup>377</sup>”.

Una vez contextualizado el “estado” de conocimiento de las violaciones a los derechos humanos por parte de la dictadura, el filme traslada su enfoque hacia un abordaje de los principales sucesos que viven los familiares de las víctimas de la represión frente a la ausencia de respuestas por parte del Estado, y que marcan, como se evidencia en el filme, el cauce de las luchas del grupo organizado de las familias en la búsqueda de *verdad* y

---

<sup>375</sup> Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2000), 122-123.

<sup>376</sup> Rodrigo España Ruiz, “La Institucionalización del Régimen de Pinochet, la Transición a la Democracia y la Consolidación Democrática en Chile”, *Políticas Públicas* 2 (2008): 38.

<sup>377</sup> Archivo Audiovisual, Cineteca Virtual de la Universidad de Chile, Documental: Título: *Recado de Chile*, 1979.

*justicia*. Sobre la contextualización de esta lucha, en el filme se señalan las referencias temporales de una de las formas de protesta más impactantes tomada por los familiares de detenidos desaparecidos y que mayor resonancia tuvo entre la opinión pública en la época. Se trata de la huelga de hambre que tuvo lugar en la sede de UNICEF y en las parroquias de Jesús Obrero, La Estampa y Don Bosco, en Santiago, entre el 22 de mayo y el 8 de junio de 1978<sup>378</sup>. La voz en off que se registra en el filme, extraída de un noticiario no identificado en la reproducción del documental, se refiere a este suceso y a las acciones del régimen frente a esta huelga de hambre:

“Santiago de Chile, junio 3. El gobierno de Chile advirtió hoy a los participantes en la huelga de hambre que mantienen aquí hace 13 días los familiares de los desaparecidos que deberán afrontar las consecuencias de que estos hechos se deriven y responsabilizó de este movimiento a grupos políticos concertados con el marxismo internacional que buscan entorpecer el desarrollo institucional chileno”<sup>379</sup>.

En el origen y desarrollo de esta forma de protesta llevada a cabo por familiares organizados se denota un acto de resistencia cuyas motivaciones y aspiraciones responden a la falta de esclarecimientos sobre el paradero de sus seres amados y a la iniciativa del régimen de establecer una legislación que determina la presunta muerte de los familiares desaparecidos. La reacción de las familias organizadas frente a esta resolución se registra en el documental en detalle, a partir de la declaración de una de las representantes de la huelga, quien comenta sobre las dificultades y alcances del ayuno como forma de protesta:

“esta huelga de hambre duró 17 largos días, no fue fácil, pero lo importante es que la firmeza de los que participaron movilizó el apoyo de todos los sectores a los cuales los desaparecidos pertenecen, de los trabajadores, estudiantes, mujeres y cesantes del país, incluso de los presos políticos y también de los chilenos que se encuentran fuera del país de los que hicieron ayunos o fiestas de apoyo para exigir de una vez y para siempre el esclarecimiento definitivo de todos los casos de desaparecidos”<sup>380</sup>.

---

<sup>378</sup> Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Colecciones “Pieza del mes”: <https://web.museodelamemoria.cl/sobre-las-colecciones/pieza-del-mes/huelga-de-hambre-afdd-huelga-larga/>. acceso el 30 de junio de 2021.

<sup>379</sup> Archivo Audiovisual, Cineteca Virtual de la Universidad de Chile, Documental: Título: *Recado de Chile*, 1979.

<sup>380</sup> Ibid.

Figura (3).  
*Huelga de hambre Agrupaciones de Familiares, en Recado de Chile, 1979.*



Sobre la reacción generalizada de la agrupación a las proclamas del régimen, opuestas a sus propósitos, el filme recoge los dichos de una de las familiares, quien explica que:

“Los detenidos desaparecidos son hombres, mujeres y jóvenes que tienen derecho a vivir y ser libres. Hoy día para seguir ocultando la situación de los desaparecidos el gobierno anuncia la dictación de una ley sobre muerte presunta. Pero nosotros estamos dispuestos a seguir luchando, en todas partes, aún a riesgo de nuestras vidas e integridad física”<sup>381</sup>.

El mensaje se intensifica al expresarse el descontento con las pretensiones del régimen de dar cierre a los casos de desaparecidos y las insuficiencias indignantes de una presunta ley que, alineada con la lógica de la amnistía y la retórica discursiva de la Junta militar, altera la esencia misma del proceso encauzado por los familiares organizados en la búsqueda de respuestas sobre el paradero y estado de sus parientes y seres amados. La siguiente declaración, registrada en el documental, expresa una síntesis de los actos y términos de la resistencia de los familiares organizados:

Quien crea que hemos llegado hasta la huelga de hambre por nuestros seres queridos y vamos a conformarnos con una ley que permita declararlos presuntamente muertos, no entiende nada de la dignidad humana ni del amor de un familiar por su cónyuge, madre, padre, hijos o hermanos. No cesaremos hasta salvar

---

<sup>381</sup> Ibid.

sus vidas y recobrar su libertad. A pesar de las presiones, amenazas y detenciones, nosotros seguiremos luchando, con todos los medios a nuestro alcance para encontrar la verdad”<sup>382</sup>.

En esta declaración se logra distinguir una empleabilidad de lo que Calveiro define como los “usos políticos de la memoria”. En el caso de los familiares del documental, se reconoce que a través de sus actos de resistencia y mediante las declaraciones que sugieren la “inconformidad” frente a los actos del régimen, logran articular lo vivido con el presente, es decir, el momento mismo en que sus familiares desaparecieron o fueron ejecutados y las circunstancias adversas de un presente en el que la dictadura busca obturar los procesos de justicia y verdad preconizados por las familias organizadas. La carga política de la memoria, en este caso, se encuentra en la fuerza colectiva de lo familiares, quienes a partir de experiencias comunes y frente a un contexto adverso a sus anhelos y objetivos, se organizan para hacer frente a una situación determinada, a través de “ la marca inscripta de manera directa sobre el colectivo”<sup>383</sup>. De esta forma, lo que sostiene esta articulación de resistencia y le asigna uno o varios significados a los actos de resistencia, contrapuestos al poder que encarna la dictadura, es el recuerdo, de cada familiar en huelga, de los seres queridos. Aquí, la memoria se configura como mecanismo de resistencia ante el olvido que busca instaurar el régimen<sup>384</sup>, como forma de autolegitimación y visión hegemónica de la realidad.

En cuanto a estas representaciones, una tercera cinta perteneciente al género del documental producido en el último lustro de la dictadura, que se fija tanto en las agrupaciones de familiares de las víctimas de la represión como en los actores institucionales que organizan la represión y encarnan la institucionalización de ésta es *Memorias de una guerra cotidiana*, largometraje dirigido por Gastón Ancelovici, que si bien fue estrenado en el año 1986 y producida en Canadá, fue filmada años antes, dejando establecido su marco temporal en el año 1983. El documental, cuya filmación se ejecutó de forma clandestina en los años de la dictadura, muestra las imágenes de la resistencia cotidiana y las protestas en los primeros años de la década de los 80 en Chile. Reúne testimonios de personajes que cuestionan y piden la salida de la junta militar, así como justicia y libertad. Son las historias de Ana González, perteneciente a la Agrupación de

---

<sup>382</sup> Ibid.

<sup>383</sup> Calveiro, “Los usos políticos de la memoria”, 380.

<sup>384</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 60-61.

familiares DD.DD; Pierre Dubois, sacerdote francés; Estela Ortiz, compañera del activista de la Vicaría de la Solidaridad José Manuel Parada; el actor Roberto Parada, la cantante Lilia Santos y otros artistas que retratan la cotidianidad y diario vivir de un Chile donde las violaciones a los derechos humanos son algo cotidiano.

El filme establece su narrativa inicial desde un punto de vista que recobra la visión de la Junta militar sobre el país, ajustándose a una imagen construida por Pinochet y sus personeros de Gobierno. “Estamos acostumbrados a 10 años de tranquilidad” y “el país está perfectamente controlado”<sup>385</sup> respondía el dictador en una cobertura emitida por la televisión, ante las presiones de parte de organismos internacionales, movimientos sociales y una amplia oposición en el país, que advertían sobre la violencia política engendrada por el régimen.

La voz en off del documental, que se encarga de entregar un contexto que rodea al país hacia el año 1983, se enfoca en las ocurrencias de una ciudad capital marcada por el pronunciamiento de las “fuerzas del orden”. Introduciéndonos al filme, el narrador se refiere a Santiago como “una ciudad limpia, ordenada y vigilada”<sup>386</sup>. Con la autopercepción y construcción de una imagen “parsimoniosa” del régimen que mencionamos más arriba, coinciden las acciones ceremoniales del Ejército y los discursos emitidos por Pinochet y sus inferiores referidos a la situación del país. Aquí, los realizadores del documental establecen una lectura crítica sobre esta “tranquilidad” proyectada por el régimen:

“Hoy, las marchas militares se suman al habitual ruido de los helicópteros, los disparos y las sirenas policiales. El régimen celebra con pompa y teñida de gala una ilusión de tranquilidad. Tranquilidad sustentada por la violencia, la represión y el miedo”<sup>387</sup>.

El ambiente del Chile de los años ‘80 termina de ser completado por una identificación de la posición del régimen frente a la población opositora. Se caracteriza entonces, el clima político y social generalizado que cubre al país:

“Chile, ocupado por soldados en guerra contra la población civil, vive, desde hace varios años, una crisis generalizada y un clima de violencia cotidiana. El gobierno,

---

<sup>385</sup> Catálogo audiovisual CEDAV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Documental: <https://web.museodelamemoria.cl/series-y-peliculas/memorias-de-una-guerra-cotidiana/> Título: *Memorias de una guerra cotidiana*, 1986, acceso el 21 de noviembre de 2021.

<sup>386</sup> Ibid.

<sup>387</sup> Ibid.

cada día más aislado, se enfrenta con un amplio movimiento democrático. hombres y mujeres anónimos decididos a recobrar su dignidad y su libertad”<sup>388</sup>.

Figura (4).

*El régimen celebra con pompa y teñida de gala una ilusión de tranquilidad”, Memorias de una guerra cotidiana, 1986.*



En este punto inicial del filme, si bien se traslucen los primeros alcances de las expresiones sociales y populares que inauguran las jornadas de protesta en 1983, sus realizadores problematizan en torno a la prolongación del conflicto y la violencia que se ha agudizado por la dura represión con la que el régimen ha contestado por años a las demandas de campesinos, pobladores, estudiantes, gremialistas, sindicalistas, mujeres y un largo etcétera de sectores que manifestaron su descontento frente a las tasas de desempleo y el endeudamiento provocado por la fuerte recesión que asoló la economía del país a comienzos de la década de los '80. El malestar generalizado de la población, expresado a través de huelgas, marchas masivas, enfrentamientos con las fuerzas policiales, barricadas en poblaciones marginales y bocinazos y golpeteo de cacerolas, se vislumbra a ojos de la Junta militar como una expresión amenazante que debe ser reprimida, para efectos de estabilizar su posición como clase dominante:

---

<sup>388</sup> Ibid.

“El régimen militar, empeñado en su objetivo de perpetuarse en el poder, prosigue sus ataques contra el pueblo, su enemigo en esta ya larga guerra cotidiana”<sup>389</sup>.

En este marco de *prolongación*, el filme plantea dos problemáticas referidas a la política represiva del régimen y a las extensiones doctrinarias de la “guerra psicológica”. En cuanto a la primera modalidad, el documental se sirve del testimonio de Víctor, ex mayor de carabineros y jefe de la diecisieteava comisaría de radiopatrullaje de Santiago al momento del golpe, quien fue detenido en el 11-S. Tras esta breve presentación, el entrevistado describe el procedimiento que se tomó tras su detención:

Se me envió desde la Escuela de Carabineros a la Academia Aérea de la Fuerza Aérea, donde conocí la tortura, conocí el maltrato, junto con infinidad de otros compatriotas tanto civiles como uniformados. Llevo como recuerdo de esa experiencia una cicatriz en la espalda que, naturalmente, nunca voy a poder olvidar. Porque está ahí. Es física”<sup>390</sup>.

Del testimonio de Víctor, se evidencian los efectos traumáticos de la represión, que en este caso es aplicada a través de la tortura. Como parte central del relato inicial de Víctor, desde el filme se plantea la perpetuación del recuerdo traumático de la víctima, eternizado en las heridas físicas de la persona. En este caso, la memoria individual se encuentra en una constante operación de procesamiento traumático, por lo tanto, se construye como una “memoria profunda”, que, según Ricoeur, se define por las inscripciones o conservaciones físicas y psicológicas<sup>391</sup>. En este sentido, el filme plantea la *perpetuación* de la violencia estatal a partir del testimonio de Víctor, que se dispone como un vector de transición entre la memoria y la historia, transición que se configura por el recuerdo del testigo, donde se rastrea la certidumbre de la existencia de un pasado que fue, que ya no es y que el documental busca representar de manera acertada y pertinente en su presente.

En cuanto a la segunda modalidad, la de la “guerra psicológica” como eje central en el marco organizativo de la matriz represiva del régimen, el testimonio de Víctor permite vislumbrar el conocimiento que él tiene sobre la operatividad represiva de la Junta y de los mecanismos y aparatos con los que el Estado impone el miedo y el control sobre la población:

---

<sup>389</sup> Ibid.

<sup>390</sup> Catálogo audiovisual CEDAV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Documental: Título: *Memorias de una guerra cotidiana*, 1986.

<sup>391</sup> Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 54-61.

“los uniformados son transformados en enemigos del pueblo. Se crea la ficción esta de guerra interna. Y estos uniformados se insertan en la planificación cuidadosa de la guerra psicológica. Guerra que comienza con el Estado de sitio, toque de queda, disparos en la noche, detenciones, maltratos, con el exceso de tiempo que se tiene el detenido en manos de estos organismos que todos sabemos que es para ser torturado porque son puestos a disposición de los tribunales 20 días después, (...) para conseguir estos fines del sometimiento a la población a través de escalones bien delimitados: el temor, ya sea el temor por el estómago, temor a perder el trabajo, a los allanamientos, a las detenciones y una vez que la población está atemorizada, se llega a la segunda etapa, que es la ideal: el pánico”<sup>392</sup>.

En este punto se fundamentan los alcances señalados en el capítulo 3, en torno a las redes de circulación y exhibición levantadas por los cineastas en la clandestinidad, en tanto que, por un lado, la transmisión de las imágenes, documentaciones, representaciones y testimonios que comprueban los crímenes de lesa humanidad, los efectos de la represión en las víctimas y los principios y organización de ésta por parte del Estado son los mecanismos básicos con los que el cine buscó denunciar y deslegitimar las acciones represivas del régimen.

Por otro lado, la difusión de los testimonios de las víctimas -entiéndase a estas por quienes sufrieron directamente la detención, tortura y asesinato y sus familiares, quienes sufrieron la represión familiar, la persecución y las políticas de silenciamiento y olvido del régimen-, configurada desde el cine, es motivada y ejecutada con los propósitos de incidir en la construcción de una memoria colectiva sobre la violencia perpetrada por el régimen de Pinochet. Bajo este prisma, los testimonios de Víctor y de Ana, son construidos tanto por ellos como por los realizadores de los documentales, a partir de una serie de procedimientos técnicos, estéticos y narrativos con los que se pretende no sólo establecer elementos de verosimilitud<sup>393</sup> sino que buscan representar una visión que es propia de cada realizador y realizadora, sobre los hechos que se ven representados en los filmes. A partir de estos procedimientos y una imbricación entre la oralidad de los actores representados y las

---

<sup>392</sup> Catálogo audiovisual CEDAV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Documental: Título: *Memorias de una guerra cotidiana*, 1986.

<sup>393</sup> Como señala Rosenstone, los elementos de verosimilitud se plantean no sólo en la ficción, sino que, de distinta forma, en el documental, género al cual se le suele atribuir el componente de verosimilitud, como lo intuitivamente verdadero y atribuible a una realidad que tiene apariencia o probabilidad de verdadera. Sin embargo, como sugiere Rosenstone, el documental, pese a fundamentarse en documentos, instala una serie de elementos y *formas* narrativas que son propias de la visión de sus realizadores, y por tanto, se moldean a partir de una o varias subjetividades, sin esto implicar que su contenido no sirva como fuente factible de comprobación de hechos. Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes*, (Barcelona: Ariel, 1997)

subjetividades de los realizadores que influyen en la elaboración del contenido de la película, los testimonios y representaciones se disponen como elementos contenedores de significados sobre experiencias con las que potencialmente, a ojos de los realizadores, los espectadores podrían identificarse. Es el caso de la experiencia del trauma, la represión, la violencia, los miedos y los desgarros afectivos representados en los filmes, que busca transmitirse como un mensaje a ser descifrado por el espectador, y, como planteamos, la primera fase organizativa mediante la cual la memoria es articulada por un grupo o colectivo.

En tal sentido, y tomándonos de la propuesta de Steve Stern, la memoria se construye a partir de múltiples significados que los sujetos asocian a una o varias experiencias, a partir del acto de la rememoración o el recuerdo, que esclarece la distinción entre el contenido de la memoria y el marco organizativo que les concede significado. Se trata de una *memoria emblemática* que pretende percibir y asimilar una verdad esencial sobre la experiencia colectiva de la sociedad<sup>394</sup>, en un marco o contexto que organiza el significado, la selectividad y la contramemoria, en este caso, el marco de disputa entre una red de resistencia en la que se entrecruzan el cine y los sujetos -en este caso, las y los familiares organizados- frente a un régimen que ha prolongado el silenciamiento, el olvido y la impunidad.

Nuevamente, desde el cine documental se ven representados distintos actores institucionales. Para el caso de *Memorias*, se nos muestran las acciones, testimonios y declaraciones de Pinochet y de algunos de los principales personeros de la Junta Militar, una entrevista al General Gustavo Leigh, las acciones represivas del cuerpo de carabineros en las calles, declaraciones del Almirante Toribio Merino y las palabras del General Rodolfo Stange en lo tocante a lo “subterfugios” de la violencia perpetrada por el régimen. En el documental, esto se trasluce desde un nivel discursivo, en lo que podría concebirse como “la construcción” de un *enemigo común* ideado por el régimen. En el caso analizado, las formas en que los componentes de la Junta se refieren a las fuerzas que supuestamente estarían trastornando internamente el país, se registran en las declaraciones del Almirante Toribio Merino, quien señala frente a las cámaras de la televisión nacional que “el

---

<sup>394</sup> Steve J. Stern, *Luchando por mentes y corazones. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet* (Santiago: Ediciones UDP, 2013), 146.

comunismo está actuando afuera y adentro y usa la violencia como arma de amedrentamiento<sup>395</sup>”.

Para reforzar estas modalidades discursivas planteadas por la Junta, el filme muestra seguido a las declaraciones de Merino, las declaraciones de Pinochet que fueron emitidas por la Televisión, donde el general manifiesta que en el país “no hay moral”, y refiriéndose a este “enemigo interno”, plantea que:

“emplean la religión, los medios de comunicaciones, la educación, todo es moral para ellos. todos son medios de lucha. estamos en una guerra entre los totalitarios y una guerra por la libertad. Y ellos han sido muy hábiles... Ellos hablan, los comunistas, contra la dictadura fascista, contra los totalitarios. La guerra es distinta... Totalitarios ellos, libertad nosotros. Nosotros estamos luchando por la libertad”<sup>396</sup>.

Aquí, el documental se ajusta a la visión del régimen, y desde esta revisión discursiva de los personeros de la Junta, plantea una visión de los militares sobre un país dividido en dos facciones, unos -la izquierda, la “subversión” y todas sus posibles manifestaciones- “totalitarios”, y ellos -el gobierno-, *Libertad*. El elemento propositivo recae en dos cosas: Primero, en que dichos discursos son apuntalados por los medios de comunicación que los emiten desde una mirada “neutra” en apariencias y le otorgan una plataforma de resonancia al gobierno, y segundo, dichos discursos se incrustan en las proyecciones del régimen de incidir en la población a través de la desinformación y la búsqueda de instalación de una visión “hegemónica” del régimen.

---

<sup>395</sup> Catálogo audiovisual CEDAV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Documental: Título: *Memorias de una guerra cotidiana*, 1986.

<sup>396</sup> Catálogo audiovisual CEDAV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Documental: Título: *Memorias de una guerra cotidiana*, 1986.

Figura (5).



Figura (6).



Escenas respectivas de Gustavo Leigh y Toribio Merino, en *Memorias de una guerra cotidiana*, 1986.

En cuanto a la imagen, los realizadores emplean recursos de encuadres y planos específicos con los actores institucionales que representan al régimen. Esta deliberación creativa tendría un sentido estético y político, en que las *formas* con que se muestra al régimen y a sus aparatos responde a una visión de los realizadores sobre éste. muestra detalladamente a través de encuadres en Plano Medio, Medio Corto y Primer Plano a las principales figuras de la Junta militar. Para el registro de Pinochet, en general el filme dispone de encuadres cortos en Primer Plano. A modo de ejemplo, en los primeros minutos del documental, la cámara establece una toma fija de un televisor que muestra la transmisión de una rueda de prensa a Pinochet. Lentamente, el lente de la 16mm hace zoom en el objetivo y pasa de un Plano Medio Corto (como encuadre utilizado por el canal que transmite la atención de prensa del General) que enfoca la atención sobre Pinochet, descontextualizándolo de su entorno, a un Primer Plano que se corta por los hombros, quedando la atención sobre el rostro y el cuello de la figura, buscando mostrar las emociones del personaje y generar intimidad, olvidándonos del entorno del sujeto. En ese punto, la cámara interviene en la forma más neutra en que se emplea la cámara de la cobertura informativa que se está transmitiendo por la televisión, y se ajusta a un plano que

busca enfatizar en los dichos de Pinochet sobre el estado del país, que a decir de él, “está perfectamente controlado”.

Figura (7). Pinochet en *Memorias de una guerra cotidiana*, 1986.



Figura (8).



El ejercicio mencionado, es decir, la ejecución de estas tomas lentas, sin cortes y encuadradas en planos medios-cortos, se hace recurrente a lo largo del metraje. La utilización de este recurso exploratorio de la discursividad de los actores que son representados se patentiza principalmente en las escenas en que se registran entrevistas, mensajes emitidos y discursos públicos de personalidades uniformadas cuyos apuntalamientos ideológicos conforman el respaldo al régimen y a las acciones de las Fuerzas Armadas que se exponen en el filme. La intencionalidad que guía el empleo de estos enfoques es la de internarse e internar al espectador a las creencias de los gestores del golpe, sus andanzas mediáticas y sus determinaciones, como grupo, de deformar los sucesos de violaciones de derechos humanos que ellos mismos han perpetrado, a partir de representaciones del estado del país bajo el mandato dictatorial que, bajo el punto de vista de los realizadores del filme, son opuestas a la realidad que vive gran parte de la población en Chile. El carácter denunciante que se trasluce incluso en las tomas y ángulos cinematográficos -en general desde planos frontales que parecieran encarar a la autoridad- y la exposición del “léxico” y acciones parafernalias de los militares, nos inserta en el plano de la disputa por la legitimidad del régimen.

#### **4.3. Los efectos de la violencia estatal. La prolongación del silenciamiento de la dictadura y la disputa por la memoria, 1973-1989.**

Como última película a analizar, examinamos el contenido del cortometraje documental elaborado por el colectivo Cine Ojo, titulado *Días de Octubre (1989)*. Como ya hemos expuesto anteriormente en este capítulo, el documental trabaja el registro de las acciones de la comitiva que se conoció como la “Caravana de la muerte” y que recorrió el país entre el 30 de septiembre y el 22 de octubre del año 1973. A partir de los testimonios de familiares, un ex capellán, y otros testigos de la actividad represiva de la organización, se dan cuenta de los efectos psicológicos y físicos causados por la violencia perpetrada por la dictadura, y los traumas a los que conllevó en los familiares la pérdida de sus seres queridos.

De esta forma, el filme aborda los efectos causados por la prolongación del silencio del régimen frente a los casos de desaparición forzada y ejecuciones con motivaciones políticas que fueron consumadas por el Estado. Sobre esta problemática, los elementos argumentales de la trama confluyen entre la visibilidad que se da a los actos de represión

sistemática llevados a cabo por el ejército y las luchas de las Agrupaciones de familiares organizados en la búsqueda de verdad y justicia frente a la ausencia de responsabilidades de la Junta militar y el velo de legitimación que se han granjeado durante años a través de una política de silenciamiento y olvido respaldada en la ley de amnistía y en las operaciones de encubrimiento de crímenes de lesa humanidad. Todo lo anterior, las extensiones temporales de las problemáticas trabajadas en el documental, el registro de las acciones de denuncia de las familias organizadas y los testimonios con los cuales se reconstruyen algunos de los eventos más atroces que horrorizaron al norte del país a través de la marcha de la “caravana”, son focalizados en el eje central del filme, que es el enfrentamiento directo y público de las familias de las víctimas de la represión desplegada por la comitiva y su principal incitador, el General Arellano Stark, encargado de liderar y organizar la misión encomendada por Pinochet.

Encargándose de introducirnos al suceso central que registra el filme, *Días de Octubre* inicia con una escena en que se muestra al General Arellano Stark practicando tenis en un club ubicado en la comuna de Las Condes. El registro es seguido por una imagen en negro que expone una fotografía del General y algunos de sus datos. Aquí, la intencionalidad es la de perfilar, a modo de denuncia y visibilidad, a quien fuese uno de los mayores incitadores de la violencia perpetrada por la institucionalidad de las FF. AA., y específicamente, el mayor responsable de la feroz represión consumada por la “Caravana de la Muerte” frente a la cámara y a partir de una serie documentada que se expone a lo largo del filme.

En cuanto a la representación de los actores sociales, nuevamente, desde el género documental se aborda a los familiares de las víctimas de la represión como sujeto central que se inserta en un contexto represivo, de silenciamiento y olvido como parte de la política del régimen, desde el seguimiento al uso de repertorios de resistencia y acción frente a las violaciones de derechos humanos perpetradas por el Estado contra sus seres amados. Específicamente, en la segunda escena se presenta a las familiares organizadas de las víctimas de la represión, que se encuentran en el escenario que hemos descrito: el filme registra un acto de protesta llevado a cabo por la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos en el frontis de la Comisión Chilena de Derecho Humanos, bajo la consigna que escrita claramente en un lienzo de la agrupación, en el que se lee “NO A LA AMNISTÍA Y NO A LA PRESCRIPCIÓN”. A esta consigna se le suman cánticos de protesta. Se escucha a las familiares entonar a modo de demanda: “queremos justicia, queremos libertad, la

sangre de los nuestros no se puede negociar, su crimen contra el pueblo lo tienen que pagar, aquellos que asesinan con toda impunidad”, haciendo alusión a las causas de violaciones de derechos humanos que fueron indultadas por la Ley de Amnistía dictada en 1978.

Inmediatamente, los realizadores registran el altercado en el que entran las familiares cuando un cuerpo de carabineros interviene en la escena, pidiendo a las mujeres que entreguen el lienzo. Las familias expresan a las autoridades querer “denunciar” la forma de proceder del Estado y los organismos que por años han otorgado un velo de impunidad a los culpables del asesinato y desaparición de sus familiares. La cámara logra captar estos hechos. Ubicada a las espaldas de las mujeres, las tomas ejecutadas por Jaime Reyes y Mauricio Fernández generan un efecto de sucesión y de acompañamiento de las acciones de la agrupación. Acto seguido, se despliega la represión policial, una de las mujeres es afectada por el gas, y la agrupación se dispersa en el caos de la escena. La escena cierra con el requisamiento del lienzo por la policía.

El filme representa a cabalidad los efectos de la impunidad concedida por el Estado hacia los perpetradores de los crímenes de lesa humanidad, logrando señalar el impacto de la incitación del silenciamiento y olvido de las violaciones a los derechos humanos. Esto lo hace a partir de entrevistas a diversas personalidades provenientes de distintas esferas e instituciones de la sociedad. En primer lugar, en la escena 3 del documental, se recoge el relato de un sacerdote, quien inicia señalando que

“la realidad interior que tiene que vivir cada uno, eso se tiene que aclarar, y es necesario que cada uno sepa reconciliarse consigo mismo y con su propia historia. sino va a vivir una situación de amargura, entonces, si uno ha sido criminal, es necesario que se reconozca como criminal, y que de ahí sepa caminar hacia adelante”<sup>397</sup>.

Desde la perspectiva de la iglesia, representada en el cura entrevistado para la tercera escena del filme, se plantea una suerte de “reconciliación” del autor de la violencia consigo mismo, a través del reconocimiento de la culpa y el acto del crimen cometido. Seguidamente en la declaración del cura se reconoce una relación planteada entre el “criminal” y el aparato que lo encubre y le “quita el peso de la culpa”; que es la ley. Aquí, el cura alude directamente

---

<sup>397</sup> Catálogo audiovisual CEDAV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Documental: <https://web.museodelamemoria.cl/series-y-peliculas/dias-de-octubre>. Título: *Días de Octubre*, 1989, acceso el 22 de diciembre de 2020.

a Arellano Stark, y se establece, a partir de sus declaraciones, un punto de vista -manejado por los realizadores- que deslegitima las acciones del régimen, que a través del uso legislativo y la obturación de la información, ha otorgado un velo de impunidad a los ejecutores de la represión:

“Pero si uno que ha sido criminal, porque se aclara la ley de amnistía se considera como inocente no se va a encontrar consigo mismo (muestran fotos de familiares marchando) y sepa que los familiares y todos los demás son personas que tienen la dignidad y ojalá sepa él (Stark) encontrarse con ellos en una actitud de reconciliación, pero dando él el primer paso, por muchas leyes de amnistía que hayan. Porque, repito, aunque hayan leyes de amnistía, no por eso el criminal es inocente. Ante sí mismo, y ante Dios”<sup>398</sup>.

Sobre lo manifestado por el cura, se pueden destacar dos cuestiones referidas a los actores institucionales y sociales que aparecen en el filme y la forma en que estos son representados. En primer lugar, el filme instala -a partir de la entrevista- la idea de que pese a las convenciones legislativas con las que se ha legitimado el actuar represivo de los cuerpos armados desplegados por la Junta, el criminal no dejará de ser inocente a ojos de quienes han logrado comprobar la evidencia de actos atentado, persecución y homicidio, que en este caso son las familiares organizadas en la Agrupación de Ejecutados Políticos. En segundo lugar, y a raíz de lo comentado, en este punto se vislumbran los atisbos de una *disputa por la memoria* que instala el documental, y que se imbrica a las acciones de resistencia y denuncia llevadas a cabo por las familiares, y que son filmadas por los realizadores. En torno a esta “disputa”, se constata la memoria de las familias como aquel proceso psicológico complejo desde el cual se procesa y almacena uno o varios recuerdos.

Como nos recuerda Steve Stern, la memoria se proyecta por el procesamiento de dicha información recordada, que se ve activada por una situación que impacta en la persona. En esta fase se configura lo que Pilar Calveiro comprende como los niveles de *activación* de la memoria<sup>399</sup>, es decir, de aquellos recuerdos que irrumpen de maneras imprevisibles, a raíz de una fuerza que impacta en el procesamiento de la reminiscencia de la persona. Para el caso de las familiares que son representadas en *Días de Octubre*, así como aquellos familiares representados en *Recado de Chile* y *Memorias*, dicha *activación* de la memoria estaría causada, por un lado, por el impacto -generado en el entramado de organizativo

---

<sup>398</sup> Ibid.

<sup>399</sup> Calveiro, “Los usos políticos de la memoria”, 375-376.

abierto por las familias- de la política de silenciamiento y olvido del régimen, representada en la Ley de Amnistía, las persecuciones hacia las familias en el marco de la Huelga de Hambre, la represión policial hacia los actos de protesta realizados por las Agrupaciones, en suma, por la prolongación de la política represiva instalada por la dictadura, y sus extensiones a los familiares de las víctimas de la violencia perpetrada por el Estado.

Por otra parte, en los filmes se representa lo que Calveiro denomina como los actos abiertos de memoria<sup>400</sup>, ejecutados como un ejercicio intencional, preconizado y guiado por el anhelo básico de la comprensión de parte de un grupo de los procesos en los que se insertan. Dicha búsqueda de comprensión de la *realidad* y *experiencia* vividas, en el caso de los y las familiares organizadas, se estimula por el deseo de justicia por los crímenes de lesa humanidad cometidos contra sus seres queridos, en que lo que se configuraría sería un acto decidido y consciente de retención y procesamiento del recuerdo, que limita las honduras del “olvido”, intalándose como demanda ética y como resistencia a los relatos elaborados y difundidos por la dictadura militar de Pinochet. Así, se trasluce el reverso de la disputa que se muestra en los documentales analizados aquí, que vendría siendo la negligencia con la que el régimen actuó frente a las querellas presentadas por los organismos pro-derechos humanos y las denuncias de los familiares contra componentes militares, a través de un *modus operandi* centrado en el la producción de omisiones e inadvertencias de los informes sobre derechos humanos y (como vimos en el capítulo 2) de una fuerte política comunicacional diseñada bajo las modalidades de la alteración y anulación de las informaciones. Bajo esta estructura, y tomándonos de Ricoeur, el olvido “institucional” se articula “activamente” por el régimen, y como forma consciente, se vincula con la represión, conformándose como una estrategia de negligencia y omisión de los actos mismos de violencia que son cometidos por la dictadura.<sup>401</sup> Esto engendraría un tipo de violencia por parte del Estado que se manifiesta en una serie de significados “socialmente contruidos” a través de estos procesos de producción de sentidos, enraizados al “olvido institucional y las modalidades señaladas, con las que además se generan etiquetas estigmatizantes hacia las víctimas y sus familiares organizados, “que producen exclusiones, discriminación y activan procesos desubjetivantes.”<sup>402</sup>

---

<sup>400</sup> Pilar Calveiro, “Los usos políticos de la memoria”, 377.

<sup>401</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000), 61.

<sup>402</sup> Silvia Guemureman et. al., “Violencias y Violencias estatales: hacia un ejercicio de conceptualización”, *Revista Ensamble* 4, no. 7 (2017): 21-22.

Junto a esta dimensión de los usos políticos de la memoria, fijados por los filmes a través de los testimonios y representaciones de las víctimas de la represión y sus familiares, en las películas se pueden advertir las modelaciones de la memoria que los mismos realizadores elaboran a partir de sus discursos cinematográficos. En el caso de *Días de Octubre*, el planteamiento memorial se formula como un ejercicio mucho más complejo, ya que se trata de una película que desde su presente (fines de la década de los '80) apunta hacia el pasado represivo (el paso de la "Caravana de la Muerte" en 1973) al que se vinculan, desde la memoria, las familiares organizadas de las víctimas de la represión.

Como hemos visto, este ejercicio memorial se desglosa centralmente a través de los testimonios de las víctimas y sus familias. En el caso de *Días de Octubre*, los modelamientos hechos por los realizadores se configuran por el recuerdo del hecho (la marcha de la "Caravana"), contado por los sobrevivientes y las familias e informado a través de una documentación y revisión exhaustiva hecha por los realizadores sobre el acontecimiento. Dicho modelamiento se trasluce en el uso de recursos visuales y acústicos, como se ejemplifica en la escena en que se expone el testimonio de un hombre que fue detenido en el marco de las operaciones de la Comitiva de Arellano Stark. Los realizadores nos introducen a esta escena mostrando unos helicópteros sobrevolando el desierto del norte de Chile, haciendo alusión a los *vuelos de la muerte*, nombre por el cual se conoció a los vuelos realizados por los helicópteros Puma del Comando Aéreo del Ejército de Chile durante el período de dictadura militar de Augusto Pinochet, cuyo objetivo era hacer desaparecer cuerpos de detenidos desaparecidos.

En cuanto a estos ejercicios memoriales, se concibe que el sujeto central que articula esta memoria colectiva son los y las familiares de las víctimas de la represión. La modelación de la memoria se puede vislumbrar bajo las claves discursivas y testimoniales del documental *Memorias de una guerra cotidiana* con notable nitidez. En el documental, se muestra el testimonio de Ana, quien busca justicia ante la desaparición forzada de su esposo, sus dos hijos, y la esposa de uno de estos. En el filme, se retratan los efectos producidos por la represión en los familiares a partir del desgarramiento de los lazos afectivos. En el caso del testimonio de Ana, se esclarece la perspectiva memorial del sujeto familiar organizado en la búsqueda de *verdad y justicia*. La idea del recuerdo de los seres queridos que han sufrido la desaparición forzada a manos del régimen como soporte vital, que permite sobrellevar la

situación penosa de la pérdida de un familiar, se refleja a través del testimonio de Ana, quien señala

“Mucha gente me pregunta siempre por ‘¿cómo ha podido sobrellevar esto?’. Y se sobrelleva por los lindos recuerdos que uno tiene, de lo que son, han sido los suyos. Porque en esto de tener un detenido desaparecido nunca sabe uno cómo conjugar el verbo. Yo, por ejemplo, estoy viendo en este momento la fotografía de cuando se casó mi hijo, Luis Emilio y Nalvia, que hoy están desaparecidos. Y también estoy viendo una fotografía cuando yo era joven. Calculo más o menos aquí unos 17 años. Y esto también me trae el recuerdo de don Manuel, mi Manuel. Fue cómplice mío y yo cómplice de él en todas las cosas buenas y malas que vivimos. También éramos cómplices en el sentido de luchar por la justicia, mejores días para nuestro pueblo”<sup>403</sup>.

El elemento memorial que se sustrae del testimonio de Ana se afirma en tres puntos: Primero, en el ejercicio de rememoración temporal y contextual de Ana, sobre un antes y un después de su situación familiar trastornada por el golpe y la represión. Ana trae al presente la remembranza del periodo de la Unidad Popular y el ascenso de Allende a la presidencia, recordando con añoranza de un momento histórico que la entusiasmó a ella y a su familia a salir a las calles y participar activamente en el contexto de efervescencia de fines de los años ‘70:

“estuvimos metidos de lleno en las elecciones, cuando triunfó Salvador Allende, inolvidable patriota chileno, inolvidable hombre de altura internacional, y luchamos denodadamente, nosotros y nuestros hijos. Ellos salían a los desfiles, pegaban propaganda”<sup>404</sup>.

En segundo lugar, el testimonio de Ana presenta rememoraciones más personales, como las de su enamoramiento con Manuel, su esposo desaparecido, la familia que construyeron y el ambiente familiar en el que se desarrollaron:

“Yo creía estar enamorada de otro hombre antes de conocer a Manuel, pero la realidad es que con los años me convencí de que al que siempre había amado era a él. Y a los cuarenta años de matrimonio me latía el corazón cuando sentía sus pisadas. Y esta familia fue criada con mucho amor. Son como trece nietos”<sup>405</sup>.

---

<sup>403</sup> Catálogo audiovisual CEDAV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Documental: Título: *Memorias de una guerra cotidiana*, 1986.

<sup>404</sup> Ibid.

<sup>405</sup> Ibid.

En último lugar, desde el testimonio de Ana se entrega el contraste entre la situación familiar de la mujer antes y después del golpe. Luego de haber rememorado a su familia, el forjamiento de su relación con Manuel, la construcción de un hogar y de haber recordado con “añoranza” el periodo anterior al régimen, Ana instala el punto de quiebre:

“Y vino el golpe... le había tocado a tantos familiares que tomaron detenidos a los suyos. El '76 me tocó el turno a mí, cuando detienen a mis dos hijos, a la señora de Luis y a mi compañero. Y también en esa oportunidad es detenido mi nieto de dos años. De dos años y medio”. Ahí, ya en el terreno mismo de las familiares que habían sufrido este problema, entiendo más el sufrimiento de la gente. Lo vi más de cerca. Lo vi más de cerca”<sup>406</sup>.

En este punto del testimonio, se vislumbra un ejercicio intencionado de los realizadores, en que, a través de la experiencia traumática de Ana y la pérdida de sus familiares, se reconoce una “proximidad” de parte de la mujer con el “terreno de los familiares que habían sufrido este problema”, generando una reacción de mayor solidaridad y compasión entre las familias que vivieron experiencias comunes. Nuevamente, al igual que en *Recado de Chile* y *Días de Octubre*, desde el cine se busca otorgar un sentido a la memoria como “un acto, un ejercicio y práctica colectiva.”<sup>407</sup>

Este ejercicio se consolida desde los ejes “familiares” y “colectivos” propuestos por *Memorias*, a partir del “Caso Degollados”, nombre con el que se conoció al secuestro y asesinato de tres militantes del Partido Comunista de Chile, los profesionales José Manuel Parada, Manuel Guerrero Ceballos y Santiago Nattino, perpetrado por agentes de la DICOMCAR (Dirección de Comunicaciones de Carabineros) en el mes de marzo de 1985. En respuesta a este suceso que conmocionó al país, los realizadores del documental recogen el testimonio de María Estela Ortiz, esposa de José Manuel Parada, sociólogo, profesor y secretario de archivo de la Vicaría de la Solidaridad quien fue víctima del triple homicidio perpetrado por Carabineros. En la escena que registra el relato oral de Estela, se la muestra a ella y a sus hijos revisando fotografías en las que se ven ellos junto a su difunto padre. Además, se extrae del testimonio de Estela el sufrimiento que ha provocado el asesinato de José Manuel en el grupo familiar y las repercusiones que tuvo (anterior al descubrimiento del cuerpo del padre) su detención y desaparición sobre sus hijos, quienes continuaban esperando por su retorno. Aquí, se esclarece que uno de los mayores

---

<sup>406</sup> Ibid.

<sup>407</sup> Halbwachs, *La Memoria Colectiva*, 39.

conflictos que engendra el atroz crimen en María Estela es la incertidumbre y la falta de respuesta sobre la acción represiva desplegada contra su esposo. Sobre esto, Estela expresa: “No supe cómo, no sabía la forma, tan sólo al otro día supe que había sido degollado”<sup>408</sup>. Esta experiencia de sufrimiento y de desgarramiento de los vínculos afectivos se refuerza desde lo *testimonial*, a partir del registro oral de Roberto Parada, actor, docente y director teatral chileno y padre de José Manuel, quien sufre la pérdida de su hijo quien fue “asesinado vilmente por su decisiva lucha de su hijo por los Derechos Humanos”<sup>409</sup>.

Prosiguiendo con los efectos provocados por esta violencia, María Estela expresa las alteraciones emocionales y psicológicas que provocó la pérdida de su esposo y padre de sus hijos. Lo interesante recae en que, a partir de esta oralidad de la cual se denota el componente “traumático” de la violencia perpetrada por la dictadura, se denota el “impulso” o “fuerza” con que la persona que sufre la pérdida -en este caso, Estela- articula formas de “resistencia” frente a la nueva cotidianidad que experimenta:

“El sufrimiento ya es brutal, el sufrimiento que significó, el cambio en nuestras vidas es algo demasiado profundo. Cambia todo el sentido de la vida, cambia todo lo que nosotros estábamos haciendo. Terminaron los paseos por la montaña, terminaron muchas cosas, pero surgen otras. Surge con más fuerza el deseo de que esto cambie (...) el ganar este desafío de la vida que en algún momento uno no lo tiene muy claro, es un desafío muy grande pero sé que lo vamos a ganar”<sup>410</sup>.

Este componente de “esperanza”, como demuestra el documental, suscitará actos de conmemoración, romerías, cánticos en memoria de las víctimas como se muestra durante un homenaje a los tres profesionales asesinados en 1985, en que las familiares alzan en coro una versión del poema de Mario Benedetti, *Te Quiero*, que hace alusión a una relación entre dos personas que están en un equilibrio y un vínculo recíproco en el que se condensa el amor mutuo y el compromiso ideológico y político de ambos en una lucha contra una situación política adversa. En este caso, se resalta el hecho de que las familias se encuentran en una lucha por la *verdad, justicia y memoria*, en tanto que su resistencia se

---

<sup>408</sup> Catálogo audiovisual CEDAV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Documental: Título: *Memorias de una guerra cotidiana*, 1986.

<sup>409</sup> Ibid.

<sup>410</sup> Ibid.

articula en relación con el recuerdo de los familiares desaparecidos. Mientras se escucha corear a las y los familiares “somos mucho más que dos”, Estela manifiesta estar

“absolutamente convencida que quien hoy día no se juega en defensa de la vida, no se juega por el término de esta cultura de la muerte, por estos doce años de horror, es cómplice de la tortura, de los asesinatos, de los presos políticos, de los relegados, del exilio, en definitiva, de lo que pasa todos los días en nuestro país.<sup>411</sup>”

Nuevamente, y al igual que en el ejercicio planteado por *Los Trasplantados Recado de Chile y Días de Octubre*, desde *Memorias* se plantea la idea de la “solidaridad” y lo “colectivo” en la articulación de la lucha contra el Régimen y sus ejes de “olvido” y “silenciamiento”, en la constitución de un entramado que se ve reforzado por estos actos de rememoración colectiva.

Lo anterior es abordado de manera similar en *Días de Octubre*, la cual, producida hacia finales de los años '80 presenta una serie de novedades técnicas y narrativas con las que aborda el tema de la memoria y que vale la pena mencionar. En primer lugar, la musicalidad que es utilizada como banda sonora sirve como un recurso importante para representar las emociones que se buscan remarcar en cada escena. Esto se denota principalmente en una escena introductoria al filme, en que, a través de una voz en off, se narra la problemática central del filme, que es la desaparición forzada de personas a manos de la “Caravana de la muerte” y la búsqueda de sus cuerpos por las familias organizadas, que siguen el rastro de sus familiares en el desierto del norte de Chile. En este “preludio”, se utilizan una serie de sonidos que denotan una carga anímica de sufrimiento, dolor, miedo, desilusión y desespero en lo que es una búsqueda prolongada por 16 años. Otro elemento interesante es que, junto a estos recursos que dan cuenta de una postura por parte de los realizadores frente al tema tratado, la narración de la voz en off de uno de los colaboradores del filme da cuenta de una toma de posición directa y explícita -aunque narrada a través de un estilo poético- de los productores del documental frente a los temas que son representados. Todo lo anterior se extrae de la escena en que se muestra el desierto del Norte del país, en que una voz superpuesta narra lo siguiente:

“El norte de Chile es silencioso. La voz de los salares no entrega el secreto de la vida oculta. En cualquier promontorio disperso de la inmensidad vacía, en el vértice áspero de cualquier quebrada, debajo de la tierra reseca, no descansa en paz la

---

<sup>411</sup> Ibid.

respuesta. Los años, el tiempo lacerante de la verdad negada. Dónde están aquellos que reclaman su nombre. En qué lugar secreto que la impunidad oculta en el desierto. La respuesta es silencio de polvo, grieta reseca, garúa cubriendo la esperanza. La luna sabe la verdad. Los culpables la saben, pero callan. Las casas blanquecinas trizadas por el sol no emiten susurros. Hay gritos y silencios en la frágil memoria del viento de la pampa. Las cruces del desierto. Es triste el cementerio. Te busqué llorando entre los promontorios con cruces incompletas. Ahí, donde habitan los muertos aún sin justicia, no encuentro la cruz que define tu muerte. Yo te busco en cada señal invisible, en cada huella, en cada memoria de la piedra desierta, a encontrar la vida que nace de tu muerte, para que nunca más estés tan solo bajo la tierra injusta, en el norte de Chile”<sup>412</sup>.

De lo citado, además de dar cuenta de los usos modélicos de un documental que hacia fines de los años '80 hacía confluír los elementos narrativos predilectos del documental junto a los de ficción, se extrae la centralidad que adquiere la memoria desde un sentido que se contrapone a la ausencia y el olvido que presentan los “lugares”, -en este caso, el desierto del Norte de Chile- en los que se halla el rastro de los desaparecidos a través de indicios y ausencias que se perpetúan en dichos espacios.

La voz superpuesta se utiliza como un recurso recurrente a lo largo del filme, y se despliega como un relato que “empatiza” con las víctimas y se adhiere al acervo testimonial de las familias organizadas. Esto se resalta en varios pasajes del documental, por ejemplo, cuando la voz en off expresa

“cuándo la verdad, cuándo la justicia, cuándo las mujeres dolientes tendrán la verdad y así cicatriza la herida del pecho.” “Calama es lugar de cicatrices. Ellas escarban la esperanza bajo el sol calcinante, bailan en la soledad de sí mismas, se entrelazan, comparten sus dolores, buscando la justicia, esa justicia que tarda demasiado”<sup>413</sup>.

Paralelamente, se muestra la larga y masiva marcha de las y los familiares organizados por el desierto de Atacama, mientras una mujer perteneciente a la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos declara lo siguiente:

“Qué difícil es tener que hablar en estos días. Pero se cumplen 16 años de la masacre de nuestros seres queridos. Es recordar que, pensar que si a nosotros como mujeres nos hubieran entregado los restos, no estaríamos en este momento

---

<sup>412</sup> Catálogo audiovisual CEDAV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Documental, Título: *Días de Octubre*, 1989, acceso el 22 de diciembre de 2020.

<sup>413</sup> Ibid.

aquí. Estaríamos esperando un primero de noviembre en el cementerio, pero no aquí en la Pampa. Tal vez estemos encima de ellos, tal vez estén más allá, pero nuestro compromiso y el compromiso con los que nos acompañan hoy y nos han acompañado tantos años, es pedirle que jamás nos dejen solas. Y que los restos de nuestros compañeros van a tener que aparecer, y espero que entre todos los que están aquí haya un mensaje para el vecino, para el pariente, que a lo mejor sabe dónde están. Que sea valiente, se acerque a una de nuestras mujeres y nos diga, y esto lo vamos a mantener en secreto. Es la única posibilidad que nosotros podamos vivir en paz, y que no nos sigan torturando como nos han torturado estos 16 años. Sin el apoyo de ustedes, nosotros no podemos hacer nada, por eso les reitero, por favor, manténganse al lado nuestro. Ustedes nos dan valor para seguir luchando”<sup>414</sup>.

De lo citado se extraen tres cuestiones referidas a los usos de la memoria y la construcción de esta por parte de las familias. En primer lugar, el recuerdo de los familiares asesinados por la dictadura se articula como una memoria una vez que las y los familiares organizados despliegan sus repertorios de movilización (marcha, declaraciones y discursos, conmemoraciones, carteles de denuncia y coordinación colectiva) que trenzan una red de experiencias, relatos y manifestaciones de los familiares que denotan recuerdos sobre un mismo suceso. Estos recuerdos, que rememoran el trauma, los efectos provocados por la prolongación de la falta de *verdad y justicia*, y a los familiares mismos que fueron ejecutados y cuyos cuerpos aún no han sido encontrados, se manifiestan en la oralidad de los sujetos, que expresan angustia ante la falta de respuestas por parte del Estado sobre el paradero de sus familiares. En segundo lugar, e imbricado a este efecto del recuerdo, se denota de lo expresado por la mujer en su discurso que la lucha por *verdad y justicia* en torno al caso específico de los crímenes perpetrados por la “Caravana de la muerte” no puede cesar debido a que no se han encontrado los restos de los familiares asesinados, ni el Estado o la Comitiva en ese entonces se hicieron cargo de entregarlos a las familias. Esto supone pensar en la forma que toman los recuerdos de los familiares como una construcción memorial de sus familiares desaparecidos, frente al “silenciamiento” y “olvido” perpetuado por el Régimen, sus aparatos institucionales, burocráticos y agencias de inteligencia, así como quienes fueron cómplices de las acciones represivas del Estado. He aquí que, a través del discurso de la mujer, se haga un llamado a que quienes sepan del paradero de las víctimas, “sean valientes” y lo den a conocer. En tercer lugar, en el discurso se alude a

---

<sup>414</sup> Ibid.

la solidaridad y compromiso que, como hemos planteado en este capítulo, le da sentido y soporte a la lucha de las agrupaciones de familiares.

#### **4.4. Conclusiones sobre la construcción de memoria desde el cine.**

Sobre esta construcción de la memoria en las películas analizadas, se identifica que la reconstrucción central de los actores representados recae en el entramado familiar. En los 4 filmes los ámbitos colectivos más relevantes implicados en las experiencias representadas y en los sucesos registrados son la familia consanguínea y los vínculos afectivos.<sup>415</sup> Tomando al sujeto familiar como actor central, tanto desde la ficción como desde el documental se establece a partir de los filmes que la agencia de los sujetos reside en las formas de articulación de la memoria que ellos mismos producen, en función de su pertenencia al ámbito familiar. Otra cuestión que se logra pesquisar de los discursos contenidos en las películas es el elemento proyectual o *leitmotiv* de los cineastas en la clandestinidad, que se vincula a la acumulación de testimonios, el uso de documentación y fuentes, el registro de actividades y *formas* de resistencia de las y los familiares organizados y las delimitaciones y precisiones contextuales sobre sucesos específicos que recubren el “repertorio” discursivo de los cineastas. Este repertorio fue desplegado a partir de los discursos fílmicos con objetivo de lograr la articulación de retenciones, recuerdos y evocaciones “continuas” cuya potencialidad es justamente la de generar un pensamiento continuo, a través de la “inmortalización” de una imagen, o, en palabras simples, a través del cine, que retiene (o contiene en el filme) los elementos permanentes en la conciencia del grupo que visiona el filme. De esta forma, la articulación de una memoria colectiva<sup>416</sup>, esto es, la evocación del pasado traumático por parte de las y los familiares es disparada desde un presente con el propósito de ser proyectada en el campo de las disputas por la memoria<sup>417</sup>.

---

<sup>415</sup> Halbwachs, *La Memoria Colectiva*, 163.

<sup>416</sup> *Ibid*, 163.

<sup>417</sup> Calveiro, “Los usos políticos de la memoria”, 377.

## CONCLUSIONES GENERALES

Entre 1973 y 1989, la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet Ugarte diseñó y configuró un sistema comunicacional que operó bajo los ejes doctrinarios de la Doctrina de la Seguridad Nacional, cuyo proceso de reelaboración e institucionalización fue entusiasmado por los militares. Dicho proceso impregnó a la política comunicacional del régimen de un carácter “totalitario” aunque limitado. Las extensiones de esta política tuvieron alcances en distintas esferas de la sociedad, entre ellas, la esfera cultural y artística, donde el cine fue divisado como un “agente subversivo” cuya potencialidad recaía en su repercusión en la mentalidad de las masas.

Como expusimos en la presente investigación, el tipo de cine que fue apuntado por el eje censor y anulador de la dictadura correspondía a un movimiento de largo alcance que, si bien no había logrado ni buscado formar una unidad de pensamiento, sí forjó una praxis cinematográfica enraizada a los procesos formativos de los años ‘50 y ‘60 y anclada a las tendencias del Nuevo Cine Latinoamericano. Así, el fenómeno cultural del *Nuevo Cine Chileno* que surgía en la década de los ‘60 fue proyectado por las personalidades del cine como un movimiento diverso pero cuyos componentes confluyeron en un eje central, que fue su preocupación por las problemáticas de los “pueblos” de América Latina y aquellas experiencias sociales y políticas de los diversos sectores de la sociedad chilena, especialmente, los sectores populares, cuyos sujetos adquirieron una centralidad en las producciones audiovisuales elaboradas bajo los lineamientos de este “nuevo cine”. Estos proyectos que habían sintonizado en un marco más amplio que englobaba el contexto social y político que atravesaba el país durante el periodo de la Unidad Popular y Salvador Allende, vieron alteradas sus aspiraciones y su *praxis* por el quiebre que implicó el golpe de Estado de 1973.

Tras el exilio de muchas personalidades del cine, y la permanencia en el país de unas cuantas otras, el contexto represivo que impuso el régimen sobre la población, y los alcances de una estructura de control, censura y anulación contra el cine instaló un escenario poco fértil para la producción audiovisual. Sin embargo, como vimos, las confluencias discursivas y prácticas de los cineastas en la clandestinidad lograron horadar la influencia de la política represiva y de desmantelamiento del régimen durante los largos 16 años en que se prolongó la dictadura.

Bajo el supuesto de que los cineastas, debido a la persecución y control, fueron condenados a vivir en el anonimato, discutimos que frente a estos condicionamientos y límites que buscó imponer la dictadura, el cine clandestino se abrió paso por este terreno altamente peligroso y a través del levantamiento de redes tanto del interior como del exilio, configuró y difundió una serie de discursos cinematográficos sobre la violencia perpetrada por el Estado, generados a partir de la representación de las rupturas de los vínculos familiares y los desgarros afectivos basados en las experiencias de miles de familias que se vieron afectadas por la represión contra sus familiares. Así, sus proyecciones apuntaron a la configuración del cine como un dispositivo de memoria. A su vez, debido a la articulación de este movimiento clandestino, el cine se recompuso desde las vías alternativas que sus mismos exponentes levantaron para la circulación- exhibición de sus producciones, y a través del impulso y promoción de una actividad cinematográfica que desde hace décadas se había estimulado desde los márgenes de los circuitos comerciales y los canales oficiales de difusión. Esta “recomposición”, inaugurada por las vías alternativas y una difusión trezada en una red entre el exilio y el interior y motivada además por las estrategias del cine clandestino -los repertorios clandestinos de identidades falsas, el uso del discurso-oculto- alteró los alcances de la política de desmantelamiento cultural que se propuso instalar el régimen militar. Como sostuvimos, estas producciones fueron fruto de una experiencia “portada” y transmitida que se remonta a los procesos históricos de conformación de una “tradición cinematográfica” nacional que estableció las coordenadas para que los cineastas, durante la dictadura, desplegaran una praxis basada en repertorios, formación de redes y proyección de soportes y vías alternativas para la producción, circulación y exhibición de sus proyectos en un contexto altamente restrictivo y peligroso.

Por otro lado, desde el exterior, se dieron luces de lo que fue un proceso revitalizador para el cine de autoría nacional en la diáspora. Conforme se desarrollaba un largo proceso de “desarticulación” interno del cine chileno, con el desfinanciamiento de la actividad audiovisual y la persecución contra los exponentes de un cine “de izquierda”, fueron varios los y las cineastas que se dispersaron por el mundo, buscando asilo y nuevos horizontes. Quienes encontraron refugio tanto en Latinoamérica como en Europa y otras regiones, continuaron desplegando su labor como realizadores de películas, a través del documental, la “ficción” y la animación, persiguiendo una línea de denuncia contra los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura, apuntando directamente al régimen militar de Pinochet y buscando reproducir una imagen contestataria dirigida al público internacional.

Existieron esfuerzos de cineastas que, a medida que se establecían en sus nuevos lugares de residencia, pretendieron recobrar una imagen de lo que fueron los años de la vía chilena al socialismo preconizada por la Unidad Popular, con lo que se buscaba dar continuidad al proyecto inacabado de un cine comprometido con el proceso revolucionario y los sectores populares. En esta línea de “recuperación de la memoria” se vislumbraba una “retórica nacionalista” de realizadores connotados del cine chileno con la cual se le otorgaba un relevo al cine como herramienta de memoria y como una forma alternativa de construcción de un relato histórico en torno a lo nacional, en circunstancias en que la política cultural de inicios del régimen militar declaraba cabalmente lo contrario.

En el plano “interno”, es decir, en Chile, el cine clandestino se encargó de representar los avatares de la prolongación de la dictadura (las huellas, las herencias y los efectos traumáticos), denunciándolos a través de una difusión de alcance nacional e internacional. Colectivos como ICTUS TV (1978-1992), Cine Ojo (1982-1989) y diversas personalidades del cine definieron líneas de trabajo que coincidieron discursivamente durante estos años, y desde las cuales buscaron construir una imagen sobre la violencia perpetrada por la dictadura. En esta proyección, una de las tramas que mayor desarrollo tuvo tanto desde el género de la ficción como del documental fue aquella sobre los efectos de la violencia estatal en los familiares de las víctimas de la represión, como portadores de experiencias traumáticas que fueron representadas por un cine que se modeló como un mecanismo constructor de sentidos de los elementos de la realidad de estos sujetos y de quienes se vieron identificados con este discurso sobre la violencia estatal.

Durante los años '80, el cine clandestino se orientó programáticamente en función de las coyunturas del acontecer nacional, es decir, de la combinación de factores y circunstancias que se desarrollaron durante este tiempo y que influyeron en los discursos cinematográficos. Tomando como referencia al sujeto familiar que se organiza en la búsqueda de *verdad y justicia*, el cine clandestino transmitió una memoria que evocaba las experiencias traumáticas de las familias, y se desplazó gradualmente a la representación de ésta como una práctica colectiva que fue antitética al olvido y silenciamiento que buscó imponer el régimen a través de una política de control comunicacional y de manipulación mediática sistematizada bajo una estructura institucional con claras definiciones, al tiempo en que favoreció la continua articulación de las agrupaciones de familiares de las víctimas de la política represiva, quienes encontraron en este cine un medio para transformar sus

retenciones en objetos temporales con los que se construyeron sentidos de una realidad atravesada por la ruptura de los lazos afectivos. Lo anterior nos conduce a pensar en una relación dialéctica entre el cine clandestino de autoría nacional y las experiencias de los espacios sociales de las víctimas de la represión, las perspectivas y vicisitudes de sus familias y su incidencia en la historia nacional, en su lucha por evitar el olvido e incidir en un universo mayor de personas que aprendieron de ellos y en la valoración y respeto de los derechos humanos. El impacto del cine y sus representaciones en la articulación política y social de estos grupos se vislumbra como un lineamiento temático y metodológico en el que se podría profundizar a futuro.

Otros alcances que nos permitió vislumbrar esta reconstrucción de un movimiento como el del cine clandestino en dictadura, tienen relación con los enfoques que se pueden asumir, en futuras investigaciones, en cuanto a la dotación de un sentido histórico de las fuentes que ofrece el cine, y que, como buscamos demostrar, son construidas en momentos históricos determinados por las orientaciones, disonancias, confluencias e impactos de diversos proyectos culturales. En este sentido, el balance crítico y analítico de la creación filmica y la valorización del patrimonio audiovisual extraviado hasta nuestros días, o recuperado y preservado en los repositorios, museos y cinetecas, no debe traducirse en una reflexión que eluda su atención en una agencia, una actividad significativa desplegada con fines claros, moldeada por motivaciones sociales, políticas y culturales, cuyo valor histórico se circunscribe al plano de la realización de un cine ajustado a los parámetros y renovaciones teóricas y cognitivas de un espacio y momentos determinados. A su vez, las resonancias que tiene el cine en la sociedad dan cuenta de una vinculación entre el cine y los sujetos que son representados. Es en este punto en que el cine, a través de sus prácticas, se dota de un sentido histórico en su propio proceso de formación.

Por último, y en cuanto a la construcción de la memoria, hemos advertido que, en definitiva, el estudio del cine revela una multiplicidad de realidades sociales y políticas a través de la representación de experiencias de sujetos cuyos actos son manifestados a través de la pantalla. En este sentido, el cine, como dispositivo o soporte de memoria, no sólo se configura como un eje contenedor de testimonios, expresiones orales, manifestaciones de recuerdos y relatos. Ya que remite a una dimensión estratégica, el cine se constituye como un actor con capacidad de influir en la construcción de una memoria que se trenza entre

diversos actores, potenciando las formas de proyección de esta memoria desde lo colectivo, buscando aportar en la transformación de la realidad. Desde el complejo entramado que se formó por el cine clandestino, la producción y circulación de las representaciones y discursos fílmicos, esclarece el significado intelectual y social de producir cine en un momento y contexto histórico. Aquí, se incluyeron tanto el análisis del discurso como la revisión de la *praxis* y el pensamiento de varias generaciones de cineastas, como elementos del pensamiento y los modos de gestión creativas de estos actores.

## Referencias Bibliográficas

### Artículos:

- Águila B, Gabriela. "Estudiar la represión: entre la historia, la memoria y la justicia. Problemas de conceptualización y método" *Dilemas, apuestas y reflexiones teórico-metodológicas para los abordajes en Historia Reciente*, (2014).

<http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/view/30/45/119-1>.

- Campos Pérez, Marcy. "Para una historización de la relación entre cine y memoria. Las producciones sobre la dictadura de Pinochet (fines de los 70 e inicios de los 80)". *Amnis 18* (2019).

<https://journals.openedition.org/amnis/4553#quotation>

- Cristiá, Moira. "Imágenes robadas a la represión chilena. Redes transnacionales de denuncia y cine contra informacional durante la dictadura de Augusto Pinochet". *Historia y Sociedad* (2019): 173-200.

- Errázuriz, Luis Hernán. "Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)". *Aisthesis*, n.º40 (2006): 62-78.

- Fauré Polloni, Daniel. "El Nuevo Cine Chileno y los pobres del campo y la ciudad: ¿Hacia una concepción político-pedagógica del cine? (1957-1973)". *Palimpsesto 10* (2016): 42-71.

- Foucault, Michel. "El Sujeto y El Poder.". *Revista Mexicana de Sociología* 50, n.º 3 (1988): 3-20.

<https://doi.org/10.2307/3540551>.

- Goicovic, Igor. "Transición y violencia política en Chile (1988-1994)". *Revista Ayer* 79, n.º3(2010): 59-86.

- Guemureman, Silvia, Alejandra Otamendi, Joaquín Zajac, Joanna Sander, Eugenia Bianchi. "Violencias y Violencias estatales: hacia un ejercicio de conceptualización", *Revista Ensamble* 4, n.º7 (2017): 12-25.

<http://www.revistaensambles.com.ar/ojs-2.4.1/index.php/ensambles/article/view/87/75>

- Iturriaga, Jorge y Karen Donoso. "La censura cinematográfica en el primer año de la dictadura. Chile, 1974. Restauración, refundación y legitimación" / "Cinematographic censorship in the first year of the dictatorship. Chile, 1974. Restoration, refundation and legitimation.". *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales UNIVERSUM* 36, n.º2 (2020): 581-600.

<https://www.scielo.cl/pdf/universum/v36n2/0718-2376-universum-36-02-581.pdf>

- Jara Hinojosa, Isabel. "Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Cuestiones del tiempo presente*. (2016).

<http://journals.openedition.org/nuevomundo/68967>;

- Jara Hinojosa, Isabel. "¿Cómo pensar la acción artístico-cultural de la dictadura chilena? Siete cuestiones para su interpretación". *Latin American Research Review* 55, n.º 2 (2020): 338-351.

- Lusnich, Ana y Eduardo Morettin. "El cine y la memoria: formas de producción y dimensiones históricas", *Fotocinema*, n.º 20 (2020): 3-13.

<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v20i1.7587>

- Monsálvez Araneda, Danny Gonzalo. "Discurso y legitimidad: la Doctrina de Seguridad Nacional como argumento legitimatorio del Golpe de Estado de 1973 en Chile". *Revista Derecho y Ciencias Sociales*, n.º 7 (2012): 111-129.

- Motta, Gustavo Carlos. "El discurso virtual" *Virtualia: revista digital de la EOL* 13, n.º 29 (2014): 89-91.

<https://www.revistavirtualia.com/storage/ediciones/pdf/LjO5owDwmfRJBotNkAzmJRnKqD8hnCIO1hoMhFMF.pdf>

- Plamper, Jan. "Historia de las emociones: caminos y retos", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 36 (2014): 17-29.

- Red de Arte, Cultura y Patrimonio de las Universidades del Estado de Chile. *Cineclubismo y educación*. (Santiago: Dirección de Creación Artística VID Universidad de Chile). (2019).

[:https://www.uestatales.cl/cue/sites/default/files/documentacion/CINECLUBISMO%20Y%20EDUCACION%20C3%93N.pdf](https://www.uestatales.cl/cue/sites/default/files/documentacion/CINECLUBISMO%20Y%20EDUCACION%20C3%93N.pdf)

- Rocha, Glauber. "La Estética del hambre", *Ramona*, n.º 41 (2004): 52-55.

- Rosenwein, Barbara H. "Worrying about Emotions in History". *The American Historical Review*, Volume 107, Issue 3, (2002): 821-845.

<https://doi.org/10.1086/ahr/107.3.821>

- Salazar, Gabriel. "Raíces históricas de la violencia en Chile". *Revista de Psicología* 8, n.º 2 (1999): 19-26.

<https://revistapsicologia.uchile.cl/index.php/RDP/issue/view/1704>

- Seguel, Pablo. "La organización de la represión y la inteligencia en la dictadura militar chilena. Del copamiento militar del territorio al surgimiento de la Dirección de

Inteligencia Nacional: Región Metropolitana, 1973-1977", *Revista Izquierdas* 49 (2020): 767-769.

<http://izquierdas.cl/ediciones/2020/numero-49#>

- Timmerman, Freddy. "Miedo, emoción e historiografía", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 19, n.º1 (2015): 159-177.
- Timmermann, Freddy. "La construcción de la legitimación militar. Chile, 1973", *Historia* 396, n.º1 (2012): 141-160.
- Tironi, Eugenio y Sunkel, Guillermo. "Modernización de las comunicaciones y democratización de la política. Los medios en la transición a la democracia en Chile". *Estudios públicos*, n.º 52 (1993): 215-246.
- Valdivia, Verónica. "¡Estamos en Guerra, señores!. El Régimen Militar de Pinochet y el <<Pueblo>>, 1973-1980." *Historia*, n.º43, 1 (2010): 163-201.
- Varas, Augusto. "Seguridad Nacional: un significativo vacío". *Política. Revista De Ciencia Política* 58, n.º1 (2020): 29-56.

<https://doi.org/10.5354/0719-5338.2020.61561>

- Williams, Dana. "Hijos de la Dictadura: Posmemoria, Trauma y Resistencia en Chile Actual / Children of the Dictatorship: Postmemory, Trauma and Resistance in Chile Current". *Independent Study Project (ISP) Collection*. (2018).

[https://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/2901](https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/2901)

### **Libros:**

- Arendt, Hannah. *Sobre la Violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Comblin, José y Alberto Methol Ferré. *Dos Ensayos Sobre Seguridad Nacional*. Santiago: Estudios, Arzobispado de Santiago y Vicaría de la Solidaridad, 1979.
- Dalla Porta, María Teresa, Gloria Maureira L, María Rosa Verdejo R. *Memoria y Archivo Oral: Hijos e Hijas de Detenidos Desaparecidos*, Santiago: PIDEE, 2014.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- de la Fuente, Alejandro y Claudio Guerrero. *El Grupo Proceso en los primeros años de la transición 1982-1993*. Santiago: Cineteca Nacional de Chile, 2015.
- Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.

- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990.
- Donoso Fritz, Karen Esther. *Cultura y Dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019.
- Eugenia Rojas, María. *La represión política en Chile: Los hechos*. Madrid: IEPALA Editorial, 1988.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editoriales, 2009.
- Francia, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC/Ediciones ChileAmérica, 1990.
- García Marquez, Gabriel. *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*. México D.F.: Editorial Diana, 1986.
- Guha, Ranahit. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Halbwachs, Maurice. *La Memoria Colectiva*. Buenos Aires: Editorial Miño Y Dávila, 2011.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta. 1998 [1944].
- Jenkins, Keith. *Repensar la historia*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2009.
- King, John. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores, 1994.
- Lagos Olivero, Claudio. *Cine chileno en el Santiago del apagón cultural, 1980-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2019.
- Liñero, Germán. *Apuntes para una historia del video en Chile*, Santiago: Editorial Ocho Libros, 2010.
- Lúnecken Reyes, Graciela Alejandra. *Violencia Política (Violencia Política en Chile, 1983-1986)*. Santiago: Arzobispado de Santiago, Fundación documentación y archivo de la Vicaría de la Solidaridad, 2000.
- Luz Hurtado, María. *La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización*. Santiago: Céneca, 1985.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa editorial, 2002.
- Metz, Christian. *Lenguaje y Cine*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.

- Mouesca, Jacqueline. *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del litoral, 1988.
- Mouesca, Jacqueline. *Cine chileno, veinte años, 1970 – 1990*. Santiago: Ministerio de Educación, Colección: Biblioteca Nacional de Chile, 1992.
- Mouesca, Jacqueline. *El Documental Chileno*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.
- Navarro López, Julio. *Películas chilenas*. Santiago: Ediciones Pantalla Grande, 1994.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Peirano, María Paz y Catalina Gobantes. *Chile Films, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2015.
- Pollak, Michael. *memoria, olvido, silencio. La producción social e identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2006.
- Reddy, William M. *The navigation of feeling. A framework for the history of emotions*. Inglaterra: Cambridge University Press, 2001.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Salinas, C. y Hans Stange. *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*. Santiago: Uqbar Editores, 2008.
- Sánchez Biosca, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia, Discursos ocultos*. México: Ediciones Era, 2000.
- Seguel, Pablo. *Soldados de la Represión. Anticomunismo, seguridad nacional y contrasubversión en las Fuerzas Armadas chilenas, 1970-1975*. Santiago: Ediciones UAH, 2022.
- Stern, Steve J. *Luchando por mentes y corazones. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.
- Svampa, Lucila. *La historia en disputa. Memoria, olvido y usos del pasado*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2016.
- Timmermann, Freddy. *El Gran Terror. Miedo, emoción y discurso. Chile, 1973-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Copygraph, 2014.

- Varas, Augusto. *La política de las armas en América Latina*. Santiago: FLACSO, 1988.
- von Ludendorff, Erick. *La guerra total*. Buenos Aires: Ediciones Pleamar, 1964.
- Verdugo, Patricia. *La Caravana de la Muerte. Pruebas a la vista*. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.
- Weber, Max. *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. España: FCE, 2002.
- White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2010.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

### Capítulos de libro:

- Calveiro, Pilar. 2006. "Los usos políticos de la memoria"., *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Editado por Gerardo Caetano. Buenos Aires: CLACSO, 2006.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>

- Ferro, Marc. "El Cine, Un Contra Análisis de la Sociedad", *Hacer la Historia*. Editado por Jacques Le Goff y Pierre Nora. Barcelona: Editorial Laia, 1976.
- Margulis, Paola. "Tecnologías de lo real: un primer acercamiento a los usos del video en el documental chileno y argentino en la década de los ochenta". *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM Ediciones, 2014.
- Moulian, Tomás. "La Unidad Popular: Fiesta, Drama y Derrota". *La forja de ilusiones. El sistema de partidos 1932- 1973*. Santiago: Universidad ARCIS/FLACSO, 1993.
- O'Donnell, Guillermo. "Tensiones en el Estado Burocrático-Autoritario y la cuestión de la Democracia". *Catacumbas*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- Vásquez, David. "Los espejos suspendidos: imágenes de la víspera: cine y cotidianeidad en 1973", *1973, la vida cotidiana de un año crucial*, Editado por Claudio Rolle. Santiago de Chile: Editorial Planeta Historia y Sociedad, 2003.

### Tesis de pregrado y posgrado o doctorados

- Álvarez Vallejos, Rolando. "Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973 - 1980)". Tesis de magíster Artium, mención Historia, Universidad de Santiago de Chile. 2001.
- Cuevas, Nicolás. "Reportaje: La pantalla amenazada. El cine chileno en dictadura". Tesis de grado de Licenciatura, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2016.
- Jensen Heresi, Constanza. "Aproximaciones hacia el videoarte: Análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989)". Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile, 2013.
- Jorda, Romana. "El reflejo de la Dictadura en el Cine Chileno". Tesis de Magister, Universität Wien, 2011.
- Montalva Díaz, Pía. "Indumentaria y Violencia Política", Colección de tesis de posgrado, Repositorio de la Universidad de Chile, 2012.

### **Documentos:**

- Ediciones de la Frontera. "Hablan los cineastas". *Literatura chilena, creación y crítica* 8, n.º27 (1984).

### **Fuentes**

- Ver. Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno, Director/ Director de fotografía: <https://cinechile.cl/persona/hector-rios/>. (acceso el 10 de septiembre de 2021).
- Decreto Ley 558, "Reglamento de Censura Cinematográfica", Diario oficial de la República de Chile, 1 Octubre de 1925, Santiago: Imprenta Nacional.
- Ferrari, Luis.1965. "Noticias. Nuevas brisas soplan para el cine chileno." En Cine Foro 5 enero, Revista Cine Foro-Cine Club Viña del Mar (Chile).
- La Tercera, 14 de octubre de 1973, , Biblioteca Nacional Digital (BDN): <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-propertyvalue-753968.html> (acceso el 16 noviembre de 2022).
- <<La censura>>, La Tercera, 14 de octubre de 1973, en <https://www.librosprohibidos.cl/fuentes/>. (acceso el 22 de marzo de 2022)
- Oñate, Kerry. 1965. "Cine polémica: Otra vez la censura.", En Cine Foro 5 enero, Revista Cine Foro-Cine Club Viña del Mar (Chile).
- Primer plano. 1972. Revista de cine / publicación del Comité de Extensión Cinematográfica [de la] Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972-1973 (Santiago: Imp. Univ. Católica de Chile) 2 v., año 1, n° 2.

- Revista Séptimo arte / Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de Chile. Santiago: Cine Club Universitario, [1954, 3 nos., año 1, núm. 1, (ago. 1954).
- Ver. Archivo digital Villa Grimaldi: <https://villagrimaldi.cl>. (acceso el 27 de febrero de 2021)
- Ver. Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno, Director: <https://cinechile.cl/persona/patricioguzman>. (acceso el 10 de octubre de 2021).
- Ver. Manifiesto de los cineastas de la UP. [https://www.archivochile.com/S\\_Allende\\_UP/doc\\_de\\_UP/SAdocup0007.pdf](https://www.archivochile.com/S_Allende_UP/doc_de_UP/SAdocup0007.pdf) (Acceso el 27 de febrero de 2021).
- Ver. OMS (2002). Informe mundial sobre la violencia y la salud. Washington, DC: OPS, <https://www.uv.mx/psicologia/files/2014/11/Violencia-y-Salud-Mental-OMS.pdf>
- Cuevas, Gustavo. 1974. "Estatuto Jurídico de la Junta de Gobierno" Revista Chilena de Derecho 1.
- Villalba Luis, J. y F. Sepúlveda. 1971. "El Cine", en Revista Aisthesis 6 (Santiago): 81-95.
- BCN. 1975. "Política Cultural Del Gobierno de Chile", en Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. [https://www.bcn.cl/catalogo/detalle\\_libro?bib=135512](https://www.bcn.cl/catalogo/detalle_libro?bib=135512).
- Bando Nº 15, Junta Militar. "Censura y clausura de medios de prensa", 11 de septiembre de 1973, en Archivo Chile, CEME.
- Acta de Constitución de la Junta de Gobierno, 11 de septiembre de 1973, en Archivo Chile, CEME.
- Cinechile. 1974. "documentales", también en Revista Ercilla.(Chile).
- Homenaje a Miguel Littin. 1986. Araucaria 36 (Chile).
- 1984. "Hablan los cineastas", en Literatura chilena. Creación y crítica 10.
- 1985. "manuscrito anónimo, 1981", Enfoque 4 (Chile, marzo).
- 1985. "Cine documental en Chile" (Santiago, marzo).
- 1980. "La cultura regresa", Solidaridad (Chile): 85-107.
- 1982. "Dos películas chilenas en Cannes" en Análisis 35.
- Decreto Ley 679. 1974. Establece "Normas sobre calificación cinematográfica" en Biblioteca del Congreso Nacional, 10 de octubre de 1974 (Chile: Ministerio de Educación Pública).

- Chile, Ministerio de Educación Pública, artículo 7, Decreto Ley 376, Aprueba reglamento de calificación cinematográfica, 1 de julio de 1975. Biblioteca del Congreso Nacional.
- 1983. "La censura en Chile", en Pluma y pincel n° 4 (Santiago)
- Cine Club Viña del Mar. 1966. Cine Foro 7, Revista Cine Foro (Chile).
- Ver. Decreto 11, art. 1/ en Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN), <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=7454&idVersion=1991-02-04>
- Francia, Aldo. 1965. "Introducción al cine", En Cine Foro 5 enero, Revista Cine Foro-Cine Club Viña del Mar (Chile).
- Cine Club Viña del Mar. 1964. Cine Foro, 3 septiembre/octubre, Revista Cine Foro (Chile)
- Cine Club Viña del Mar. 1965. Cine Foro 5 noviembre, Revista Cine Foro (Chile).
- Ver. Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno, Director/ Director de fotografía: <https://cinechile.cl/persona/hector-rios/>. (acceso el 10 de septiembre de 2021).
- Decreto Ley 558, "Reglamento de Censura Cinematográfica", Diario oficial de la República de Chile, 1 Octubre de 1925, Santiago: Imprenta Nacional.
- Ferrari, Luis.1965. "Noticias. Nuevas brisas soplan para el cine chileno." En Cine Foro 5 enero, Revista Cine Foro-Cine Club Viña del Mar (Chile).
- Oñate, Kerry. 1965. "Cine polémica: Otra vez la censura.", En Cine Foro 5 enero, Revista Cine Foro-Cine Club Viña del Mar (Chile).
- Primer plano. 1972. Revista de cine / publicación del Comité de Extensión Cinematográfica [de la] Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972-1973 (Santiago: Imp. Univ. Católica de Chile) 2 v., año 1, n° 1.
- Primer plano. 1972. Revista de cine / publicación del Comité de Extensión Cinematográfica [de la] Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972-1973 (Santiago: Imp. Univ. Católica de Chile) 2 v., año 1, n° 2.
- Revista Séptimo arte / Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de Chile. Santiago: Cine Club Universitario, [1954, 3 nos., año 1, núm. 1, (ago. 1954).
- Ver. Archivo digital Villa Grimaldi: <https://villagrimaldi.cl>. (acceso el 27 de febrero de 2021)
- Ver. Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno, Director: <https://cinechile.cl/persona/patricioguzman>. (acceso el 10 de octubre de 2021).

- Ver. Manifiesto de los cineastas de la UP. [https://www.archivochile.com/S\\_Allende\\_UP/doc\\_de\\_UP/SAdocup0007.pdf](https://www.archivochile.com/S_Allende_UP/doc_de_UP/SAdocup0007.pdf) (Acceso el 27 de febrero de 2021).
- Ver. OMS (2002). Informe mundial sobre la violencia y la salud. Washington, DC: OPS, <https://www.uv.mx/psicologia/files/2014/11/Violencia-y-Salud-Mental-OMS.pdf>
- Cuevas, Gustavo. 1974. "Estatuto Jurídico de la Junta de Gobierno" Revista Chilena de Derecho 1.
- Villalba Luis, J. y F. Sepúlveda. 1971. "El Cine", en Revista Aisthesis 6 (Santiago): 81-95.
- BCN. 1975. "Política Cultural Del Gobierno de Chile", en Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. [https://www.bcn.cl/catalogo/detalle\\_libro?bib=135512](https://www.bcn.cl/catalogo/detalle_libro?bib=135512).
- Bando N° 15, Junta Militar. "Censura y clausura de medios de prensa", 11 de septiembre de 1973, en Archivo Chile, CEME.
- Acta de Constitución de la Junta de Gobierno, 11 de septiembre de 1973, en Archivo Chile, CEME.
- Cinechile. 1974. "documentales", también en Revista Ercilla.(Chile).
- Homenaje a Miguel Littin. 1986. Araucaria 36 (Chile).
- 1984. Hablan los cineastas", en Literatura chilena. Creación y crítica 10.
- 1985. "manuscrito anónimo, 1981", Enfoque 4 (Chile, marzo).
- 1985. "Cine documental en Chile" (Santiago, marzo).
- 1980. "La cultura regresa", Solidaridad (Chile): 85-107.
- 1982. "Dos películas chilenas en Cannes" en Análisis 35.
- Decreto Ley 679. 1974. Establece "Normas sobre calificación cinematográfica" en Biblioteca del Congreso Nacional, 10 de octubre de 1974 (Chile: Ministerio de Educación Pública).
- Chile, Ministerio de Educación Pública, artículo 7, Decreto Ley 376, Aprueba reglamento de calificación cinematográfica, 1 de julio de 1975. Biblioteca del Congreso Nacional.
- 1983. "La censura en Chile", en Pluma y pincel n° 4 (Santiago)

- Cine Club Viña del Mar. 1966. Cine Foro 7, Revista Cine Foro (Chile).
- Ver. Decreto 11, art. 1/ en Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN), <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=7454&idVersion=1991-02-04>
- Francia, Aldo. 1965. "Introducción al cine", En Cine Foro 5 enero, Revista Cine Foro-Cine Club Viña del Mar (Chile).
- Cine Club Viña del Mar. 1964. Cine Foro, 3 septiembre/octubre, Revista Cine Foro (Chile)
- Cine Club Viña del Mar. 1965. Cine Foro 5 noviembre, Revista Cine Foro (Chile).

### **Apéndice de entrevistas**

- Pablo Salas, entrevista por Alejandro Álvarez Zamora, 19 de febrero de 2023, transcripción propia
- Orlando Lübbert, entrevista por Alejandro Álvarez Zamora, 19 de febrero de 2023, transcripción propia.

### **Anexos (Fichas técnicas de películas analizadas)**

<b>Título</b>	Memorias de una guerra cotidiana
<b>Año</b>	1986
<b>Género</b>	Largometraje documental (exilio)
<b>Duración:</b>	59 minutos
<b>Idioma(s):</b>	Español
<b>País:</b>	Chile, Canadá, Francia
<b>Dirección:</b>	Gastón Ancelovici, Jaime Barrios, René Dávila
<b>Sonido:</b>	Mario Diaz
<b>Formato:</b>	16mm. Color
<b>Dirección fotográfica/cámara:</b>	Celsa González, Diego Charron, Jaime Rojas, Pablo Salas
<b>Montaje:</b>	Hugo Molina
<b>Producción:</b>	Cinemateca Chilena

<b>Título</b>	Recado de Chile
<b>Año</b>	1979
<b>Género</b>	Cortometraje documental (exilio)
<b>Duración:</b>	20 minutos
<b>Idioma(s):</b>	Español
<b>País:</b>	Chile, Cuba
<b>Dirección:</b>	Carlos Flores Delpino, José Román, Pedro Chaskel
<b>Formato:</b>	16mm. Blanco y negro.
<b>Dirección fotográfica:</b>	Jaime Reyes
<b>Montaje:</b>	Fedora Robles, Pedro Chaskel
<b>Producción:</b>	Guillermo Cahn. Cinemateca de la Resistencia, Cineteca Chilena del Exilio, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC)

<b>Título:</b>	Los Transplantados
<b>Año:</b>	1975
<b>Género:</b>	Ficción, basada en la novela de Alberto Blest Gana
<b>Duración:</b>	65 minutos
<b>Idioma(s):</b>	Español, Francés
<b>País:</b>	Chile, Francia
<b>Dirección:</b>	Percy Matas
<b>Guión:</b>	Waldo Rojas
<b>Reparto:</b>	Nemesio Antúnez, Carla Cristi, Gloria Laso, Sergio Hernández
<b>Formato:</b>	16mm. Color
<b>Dirección fotográfica:</b>	Luis Poirot
<b>Montaje:</b>	Valeria Sarmiento
<b>Producción:</b>	Percy Matas, Juan Matas

<b>Título</b>	Días de octubre
<b>Año</b>	1989
<b>Género</b>	Cortometraje documental
<b>Duración:</b>	28 minutos
<b>Idioma(s):</b>	Español
<b>País:</b>	Chile
<b>Dirección:</b>	Hernán Castro
<b>Formato:</b>	16mm. Color
<b>Dirección fotografía:</b>	Jaime Reyes
<b>Montaje:</b>	René Dávila
<b>Producción:</b>	Mauricio Fernández y Alfonso Flor Larcher. Colectivo Cine-Ojo