

El Protagonismo de lo Visual en el Trauma Histórico: Dicotomías en las Lecturas de lo Visual Durante la Unidad Popular, la Dictadura y la Transición a la Democracia

The Protagonism of Visuality in the Historical Trauma. Dichotomies in the Presentation of Visuality during the Popular Unity Government, the Dictatorship and the Transition to Democracy

Claudia Bossay

Universidad Diego Portales
claudiabossay@gmail.com

Resumen

Poco se ha trabajado en torno a la meta imagen del cine político y su rol esencial en moldear el complejo proceso del trauma histórico en Chile. Este artículo propone, en primera instancia, evaluar los diversos roles que tuvo el cine durante el gobierno de Salvador Allende, con su poder creador y creativo estableciendo vínculos pedagógicos, de acción, de reflexión e informativos entre el cine y el período histórico. Luego, se comparará con la valoración negativa que pasó a tener durante la dictadura y se explicará cómo este proceso obligó a la internacionalización del cine chileno y lo re-empoderó como medio de comunicación, fortaleciendo su potencial de discurso político y de memoria. Finalmente, se presentarán algunos ejemplos de cintas de ficción y documental en donde lo visual tiene un rol esencial.

Palabras Claves: Trauma, lo visual, cine, historia.

Abstract

Little work has been done around the meta-image of political cinema and its essential role in shaping the complex process of historical trauma in Chile. This paper examines and compares different aspects of the relationship the Popular Unity government had with cinema. Such as the pedagogical, the action, the reflective and informative connection between the trauma and this historical time. To then contrast this with negative value gained by the cinema during the

dictatorship, and how this process forced and helped its internationalisation, empowering cinema as a medium of communication, strengthening its political discourse and its presentation of multiple memories. To finally, present different examples where visual culture has essential roles within contemporary films that remember and represent the traumatic times.

Keywords: Trauma, visuality, film, history.

Basándose en Hayden White (1992) y su discusión sobre lo que constituye la verdad histórica post traumática, Janet Walker propone que “la historiografía realista basada en lo empírico puede no ser el mejor modo para ciertas representaciones históricas ya que ésta no toma en suficiente consideración las vicisitudes de la representación histórica y de la memoria” (Walker, 1997, p. 806)¹. Siguiendo esta lógica, el presente artículo propone una evaluación del período de trauma histórico reciente en Chile (1970-1990), no desde el enfoque de la historiografía tradicional –aquella basada en lo empírico– sino desde aspectos simbólicos y visuales, particularmente la importancia del registro cinematográfico (así como el fotográfico y el de video) y su reproducción. Si consideramos las vicisitudes de la representación histórica y la memoria, como propone Walker, y sumamos aspectos simbólicos y visuales de la cultura fílmica al análisis del trauma chileno, además de incluir exámenes de cómo el cine ha lidiado con las representaciones históricas, es posible ver que para el caso del fin de la Unidad Popular y la dictadura en Chile, pareciera ser imposible estudiar el trauma sólo desde disciplinas tradicionales. Esto se debe a que el devenir de esta compleja unidad de tiempo está intrínsecamente relacionado al desarrollo de lo visual y la autoridad que se le ha otorgado a la imagen indicial. De este proceso, se generan vínculos pedagógicos, de acción, de reflexión e informativos entre el cine y la realidad pro-fílmica, aquella que ocurre independiente de las cámaras. Tras establecer las bases de esta relación entre la imagen y el trauma en Chile, se continuará evaluando la dicotómica relación que tuvo la dictadura con el cine, en comparación con el período de la Unidad Popular y a su vez con la transición. Posterior a la comparación se presentarán algunos casos de cine contemporáneo que reflejan y atestiguan sobre esta dicotomía.

CINE EN LA UNIDAD POPULAR, FORMACIÓN DE LOS VÍNCULOS

Con la Unidad Popular el cine político, junto a otras fuerzas culturales, alcanzó un clímax en su desarrollo gracias a un conjunto de situaciones. Desde el Estado

1 Esta y todas las otras traducciones del inglés son propias.

y bajo el alero de Chile Films y sus diferentes proyectos para el uso del cine como fuerza descolonizadora, se aspiraba a exponer al verdadero Chile, descolonizar las mentalidades y promover el gobierno. De hecho, pasó a ser una herramienta pedagógica bajo retóricas como la del cine de guerrilla y del cine panfleto. Como progresión de este proceso, el cine militante contribuyó a la campaña presidencial de Salvador Allende con cintas como *Brigada Ramona Parra* de Álvaro Ramírez (1970), *Venceremos* de Pedro Chaskel (1970) y *Pintando con el pueblo* de Leonardo Céspedes (1971) entre otras cintas². Otro vínculo que se formaba en estos años, se puede encontrar en los talleres de creación y reflexión cinematográfica de Chile Films, que buscaban generar un “cine popular”, empoderar a las masas y dar voz a los sectores populares. Aquí, el cine se convertía en una fuerza movilizadora de acción popular. En el desarrollo de esta lógica también influyeron los cines universitarios con sus cine-clubs, y el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular con su propuesta más cercana a la política que a la estética (Palacios, 2013) y la aspiración a tener un cine revolucionario y un sistema de difusión ideológica.

El nivel de éxito obtenido de acuerdo a estos ideales ha sido cuestionado por reevaluaciones contemporáneas, a través de las cuales se pone en duda la cohesión del nuevo cine chileno, así como también la real capacidad del proyecto para lograr cambios permanentes en la sociedad (Barría Troncoso, 2011; Mouesca, 1988). Sin embargo, más allá de la definición de los logros del cine (y de Chile Films y del manifiesto), es posible ver que en términos de la descolonización y el empoderamiento, estos proyectos construyeron los cimientos sobre los cuales hoy se continúa creando cine político y se reflexiona críticamente sobre el mismo. Este es el vínculo de acción: pensar el cine como una herramienta, ver en él una ayuda en el proceso revolucionario, que partiendo de una aspiración a usar el cine como herramienta pedagógica, lo convierte en una herramienta descolonizadora de mentalidades, que presenta realidades ante las cuales la indiferencia no puede ser una opción.

Una segunda arista de la compleja relación entre la Unidad Popular y el cine, se entiende bajo la relación generada en torno a lo reflexivo y representativo. Durante estos años se contó con una tremenda claridad para valorar el presente. Se filmaron cortos, documentales y películas de ficción sobre el día a día de la Unidad Popular, sobre los empoderamientos ciudadanos y sobre las ya evidentes divisiones al interior de la izquierda. Algunos ejemplos son: *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia (1972), *La expropiación* de Miguel Littin y *Palomita blanca* de Raúl Ruiz (ambas de 1973) y las primeras cintas de la trilogía de la UP de Helvio Soto, por nombrar algunas. Esto

2 Estas cintas junto a otras más fueron mostradas en la “Retrospectiva crítica del cine político chileno” de La Biental Iberoamericana de comunicación “La imagen en las sociedades mediáticas latinoamericanas” el 21 de Agosto del 2013.

forjó un espacio de representación y crítica sumamente lúcido, caracterizado por no ser complaciente. Las representaciones de las divisiones dentro de la propia izquierda, la apatía de la oposición, la polarización de las opiniones políticas, la empoderación del pueblo por sobre los límites esperados por las políticas del gobierno, son representadas en estas cintas como parte de la cotidianeidad de los últimos días del gobierno de la Unidad Popular, y también como motores narrativos de las diversas historias.

Al mismo tiempo, el cine fue uno de los medios favoritos para exponer al mundo los logros que estaba teniendo la Unidad Popular. Este carácter informativo se refleja en cintas como el híbrido cine-reportaje de Miguel Littín, *Compañero Presidente* (1971). El estilo de cine-entrevista fue también explorado por Emidio Grego en *La forza e la ragione: Intervista a Salvador Allende*, donde Roberto Rossellini dialoga con el mandatario. Si bien la cinta fue filmada en 1971, se exhibió por primera vez el 15 de septiembre 1973, en el canal RAI, Radiotelevisione Italiana (Brunette, 1996, pp. 310–311). También está el caso de *El primer año* bajo la dirección de Patricio Guzmán (1972), que junto a la cinta de Littín reflejan una necesidad no sólo de reflexionar y representar el presente –además de empoderar al pueblo, como hemos visto en los casos anteriores– sino que buscan difundir el mensaje del gobierno, registrar las reacciones del pueblo e informar sobre los avances y fracasos del proyecto de la Unidad Popular.

La predilección por el formato documental, en vez de la ficción, apela fuertemente a la creencia de que lo que se estaba viviendo se escribía en los anales de la historia mientras se filmaba. Por esto, el cine directo se fortaleció como práctica durante esos años. De hecho, éste llegó a un nivel de especialización tal, que se filmaba eventos que en su época aun no revelaban su potencialidad histórica. Así, es como Patricio Guzmán terminó con 42.000 pies de película, equivalente a 18 horas de filmación. Para poder terminar la *Batalla de Chile*, estuvo cuatro años en la mesa de edición. De estos, tres meses los pasó sin cortar nada, ya que “era como montar la historia, como todo era histórico no se podía cortar” (Guzmán, 2011). A falta de una forma más eficiente de difundir el proyecto de la Unidad Popular por medios globales, el cine se convirtió en su embajador. Por ejemplo, Chris Marker compró *Primer Año* y la presentó en Francia completamente doblada y con una nueva introducción (Guzmán, 2012). Así como también convirtió la cinta de Littín en el capítulo número 10 de la serie de reportajes para la pantalla grande *On vous parle*, donde conjunto con los directores que colaboraban con S.L.O.N. (Société pour le lancement des oeuvres nouvelles, además de elefante en ruso) presentó *On vous parle du Chili: Ce que disait Allende* (1973). Evidentemente, el papel de Marker en este rol de embajador de ideas es esencial. De hecho, el mismo director abandonaba por estos años su carrera de largometrajes y se dedicaba a hacer cine que distribuyese ideas que se oponían a las de la prensa de la época en Francia, que en la opinión de Marker, eran selectivas y

sesgadas. Así, mediante recurso de collages y de imágenes filmadas en otras partes del mundo lograba crear actualidades de rápida respuesta ante eventos del mundo (Lupton, 2005). Con este vínculo, la historia de este período y el cine no sólo se vuelven relevantes para Chile, sino también para la historia del cine mundial.

Esta curiosidad que sentía el mundo, sobretodo el de filiaciones de izquierda, sobre la Unidad Popular, llevó a decenas de periodistas y equipos de cine a radicarse en Chile en diferentes períodos. Ejemplo de esto son *Introducción a Chile* del cubano Miguel Torres (1972), *When The People Awake* de 1973 dirigido por el colectivo Work - Andrés Racz, Eugenio López y Héctor Ríos. Así como las cintas de la RDA de Jürgen Böttcher y Rolf Liebmann *Recuerda con amor y odio (Rinnere dich mit liebe und hass, 1974)* y cintas de Gerhard Scheumann y Walter Heynowski entre las que se encuentran *Compatriotas (Mitbürger)* y *La guerra de los momios (Krieg der Mumien)* ambas de 1974, en donde aparecen las imágenes del bombardeo a La Moneda y las últimas tomas que filmara el camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen, antes de que una bala le quitara la vida durante el Tanquetazo³. Henrichsen, quien trabajaba como corresponsal para Europa, es un caso icónico de los miles de periodistas que trabajaban en Chile.

En suma, durante este proceso se utilizó al cine como un agente de cambio y de acción concreta pro gobierno. Se buscaba, mediante una aproximación pedagógica, generar libertad de mentalidades y enseñar a los sin voz a expresar sus ideas y a empoderarse del nuevo gobierno. Al mismo tiempo, fue una herramienta reflexiva del proceso social y de la cotidianidad, lo que le otorgó un poder sobre el discurso del presente. Fue también un agente informativo tanto dentro de Chile como en el extranjero.

Estas tres aristas facilitaron un fuerte proceso de *hyper-recording*. Con esto me refiero a la obsesión por registrar, sumada a la capacidad creadora, a compromisos personales y a una institucionalidad facilitadora. Esta obsesión posibilitó la gran cantidad de imágenes –tanto de ficción como de no ficción– de televisión, fotografía y cine que se generaron en esos años. Como ejemplo aquellas tan espectaculares y terribles del Palacio de La Moneda siendo bombardeado por los Hawker Hunters, así como de sus sobrevuelos por Santiago. Tal contexto permitió también que la violencia de la dictadura fuera filmada desde su comienzo, con casos tan icónicos como el ya citado bombardeo, la muerte de Henrichsen, las tempranas detenciones y las grabaciones dentro de campos de detención en el norte del país. Imágenes de increíble valor histórico, tanto por su contenido como por su significancia, ya que simbolizan una de las coyunturas históricas más grandes del siglo XX, no sólo en Chile sino a nivel regional y global. Es la historia capturada en cine.

3 Estas imágenes se pueden ver al final de la primera parte de *La Batalla de Chile (1075-76)* y al comienzo de la segunda. Fueron compradas a Chile Films por Patricio Guzmán

LA DICTADURA Y EL EXILIO; EL CINE CONSOLIDANDO SU VOZ

Desde entonces volver a estas imágenes y re-representar esta coyuntura ha sido una tarea que no ha cesado. Por esto, una década más tarde, ya era evidente que estudiar el trauma sería imposible sin el cine. Esta idea es brillantemente resumida por el historiador francés Pierre Sorlin, quien sostiene que la historia del golpe en Chile, así como la de la Guerra de Vietnam “serán conocidas tanto por medios escritos como por medios audiovisuales” (Sorlin, 1980, pp. 6-7). En parte por esto y por lo que hemos visto anteriormente, el cine fue sistemáticamente atacado casi como una política de estado. En términos de exhibición, de las alrededor de cuatrocientas pantallas que tenía el país en 1973 no más de setenta logran sobrevivir hacia 1989 (Aliaga, 2006, p. 200). Económicamente, el régimen militar no otorgó ningún financiamiento a la producción o distribución cinematográfica, aún más, derogó artículos que incentivaban la producción local y que habían sido promulgados antes y durante la Unidad Popular. La dictadura, además, cerró casi la totalidad de las escuelas de cine. Más importante aún “la censura y la autocensura fueron los grandes protagonistas del escenario cinematográfico” (Villaruel, 2005, pp. 27-28). Pese a que la dictadura percibió al cine una herramienta de las izquierdas, éste se mantuvo fiel al compromiso que había tenido con la Unidad Popular y continuó educando, reflexionando e informando, siendo un agente de acción que pasó también a representar un defensor de los Derechos Humanos.

El rol de vocero internacional que el cine tuvo durante el gobierno de la Unidad Popular y el virtual exterminio de la industria nacional además del riesgo que implicaba filmar, pavimentó el camino para el cine del exilio. Si muchos de los europeos y norteamericanos conocieron y vieron con entusiasmo al Chile de Allende y lo que sucedía con el golpe a través del cine, era natural que desde éste se gestaran proyectos de solidaridad y denuncia. La campaña de solidaridad con Chile incluyó, por ejemplo, ciclos de cine donde artistas donaron la producción de afiches para efectos de publicidad y la exhibición de centenares de películas. Lo que quizás ha de sorprender es la fuerza y duración de este proceso. Durante los más de diez años en que duró la campaña de solidaridad, coproducciones y cintas de producción extranjera continuaron representando aspectos del trauma a pesar de la distancia geográfica y temporal.

En esta década se generó una gran cantidad de memorias visuales del trauma, donde lógicas de producción, de guiones y de actuación particulares a la idiosincrasia de cada uno de los países se fusionaron con el *ethos* chileno de cinematografía, memoria y representación. Así, *Queridos compañeros*: de Pablo De la Barra (1977) filmada en Chile, pudo ser terminada en Venezuela cuando se leyeron los labios de los actores y se recreó el audio tras la pérdida de éste. O *Chile, hasta cuándo*, del cineasta australiano David Bradbury (1986) que enfrentó la apatía local de aquellos que vivían

la dictadura sin oponerse a ella y también celebró a quienes se atrevían a filmar esta situación. Y *Glykeia patrida (Patria querida)* de Mihalis Kakogiannis (1987), coproducción griega y estadounidense, que basada en una novela autobiográfica de Caroline Richards, muestra una temprana narrativa de género del trauma. Es también el fenómeno que nos permite tener cintas que recrearon el Estadio Nacional en Unión Soviética (*Noche sobre Chile*, Sebastián Alarcón, 1977) o que el “Elvis Rojo” (el cantante Dean Reed) interpretara a Víctor Jara en la cinta que dirigió en Alemania (*El Cantor*, 1977), o importantes directores internacionales como Costa Gavras, Roman Polanski y Ken Loach tengan películas con la temática del trauma chileno.

Alison Landsberg llama a este fenómeno memorias prostéticas, es decir, como una prótesis, representan la exteriorización del trauma de una manera con la que es fácil empatizar. No son experiencias personales, sino que están basadas en los medios de comunicación de masas como Internet, la televisión y el cine, así “transfieren la memoria de un sobreviviente a una persona que no tiene ningún vínculo ‘auténtico’ de este pasado histórico en particular” (Landsberg, 2004, p. 112). Esta forma prostética ayuda a preservar el recuerdo del trauma histórico manteniendo viva la experiencia y juicios del evento mediante repetición, pero también dando luz a diferentes memorias o retrovisiones no masificadas por la historiografía o la prensa.

Precisamente porque la historia de la Unidad Popular estaba siendo distribuida en formato cine y el golpe de estado fue capturado en igual formato, parte de la sensibilidad de esta época y la valencia simbólica del quiebre está inevitablemente ligada a lo audiovisual. El casi exterminio de la industria cinematográfica en Chile además de la censura y el peligro de muerte por hacer cine, prueban, en parte, la idea de que el cine era percibido como una esfera de la izquierda y por lo tanto como una amenaza. De esta manera, la noción de Janet Walker presentada al comienzo de este ensayo va más allá de la que postulara Sorlin. No es que se pueda conocer la historia mediante medios escritos o visuales, sino que para conocer la historia de un período traumático es necesario reconocer las subjetividades del trauma y de la memoria, y el cine se presta naturalmente para esta necesaria reflexión. Así, documental, ficción y cine experimental deben ser explorados independientemente de cómo representen el pasado. Revelando de este modo, el imaginario de este pasado, del trauma y de su presencia en distintas épocas.

Si hasta ahora este artículo parece enumerativo es porque en parte, busca reflejar que fuera de los vínculos conceptuales que unen este período traumático con lo visual, también existe una relación cuantitativa. Desde 1970 hasta hoy se han realizado más de 200 películas que representan la Unidad Popular, la dictadura y las reminiscencias del trauma. Junto con rescatar los testimonios de las víctimas y familiares, estas son memorias prostéticas y personales que buscan atestiguar contra los silencios impuestos por la transición a la democracia. Además, como corpus, las cintas dialogan y se citan entre ellas compartiendo a grosso modo, una estética común.

LA TRANSICIÓN Y EL USO DE LO VISUAL EN EL CINE

Durante el retorno a la democracia y el fin del silencio institucional frente al pasado traumático (Klubock, 2003; Pino-Ojeda, 2009) se ha utilizado al cine como una herramienta didáctica y masiva para recobrar la memoria silenciada. En este proceso, el vínculo con lo visual ha permanecido en tanto que es el cine uno de los medios preferenciales de difusión del mensaje, pero también un elemento de representación dentro de las diégesis de las cintas donde imágenes dentro de imágenes ayudan a representar el trauma dentro de las narrativas. En la siguiente sección se analizarán algunas tendencias sobre el rol de los elementos visuales como clave conceptual, evidenciando la función de estas cintas como evaluadoras de la memoria traumática.

En primera instancia, se puede apreciar la evolución simbólica del período de trauma a través de la presencia de diferentes recursos de la *mise-en-scene* del cine de ficción y de la fotografía del cine documental. Un buen ejemplo es el recurso del mural político; su realidad pro-filmica, sirve como un recurso que nos hace pensar en la visualidad política de la Unidad Popular, pero además se convierte en una metáfora potente del período traumático y sus consecuencias contemporáneas. Por ejemplo, en *Machuca* de Andrés Wood (2004), los murales de la Brigada Ramona Parra se utilizan con dos intenciones: primero, como motivo narrativo que divide la cinta entre el gobierno de la Unidad Popular, los días previos al golpe de estado y el período posterior. En segundo caso, como metáfora de la visión de los niños del cambio de los espacios y vida tras el quiebre. El mural que muestra el llamado del partido comunista a la prevención de la guerra civil, ejemplifica la evolución de las tendencias políticas en Santiago y lo volátil que era la situación durante los meses previos al golpe de estado.

Las primeras dos secuencias representadas en la figura 1 transcurren durante la Unidad Popular y son tomas de cuando la madre de Gonzalo (personaje protagónico interpretado por Matías Quer) lo lleva desde el colegio a la casa, y de cuando Gonzalo se escapa junto a sus nuevos amigos del colegio para ir al cine. En ambas escenas lo que vemos es la parte trasera de los vehículos, es decir los vemos alejarse, representado así hechos consumados. Al mismo tiempo, aunque muestran el fin del invierno son más luminosas y brillantes que la última imagen, que es ya tras el golpe de estado y por lo tanto más cercana a la luz primaveral. Aquí vemos cómo tras el golpe todos los murales son sepultados por capas de pintura gris. Además, el auto viene desde la nueva casa de Gonzalo, a la cual se han mudado con la nueva pareja de la madre. Con el cambio de direccionalidad se genera una metáfora sobre la irreversibilidad del quiebre creado por el golpe de estado e inicio de la dictadura. Es el comienzo de una nueva etapa representada como un futuro gris, en muros y en luz.



Figura 1
Evolución del mural del llamado del Partido Comunista a evitar la Guerra Civil como motivo narrativo en *Machuca* de Andrés Wood (2004)

Esta no fue la primera vez que se utilizó la realidad histórica de la censura de los murales como metáfora visual del cambio radical del espacio habitable una vez instaurada la dictadura. En *Noche sobre Chile* de Sebastián Alarcón (1977), completamente filmada en la Unión Soviética, uno de los protagonistas es testigo de cómo los militares tiran un balde de pintura contra un mural. Es tanto el ímpetu del ataque, que gotas de pintura salpican al lente de la cámara. Así también, *Salvador Allende* de Patricio Guzmán (2004) presenta la analogía de cómo las capas de pintura gris sobre los mensajes políticos y el color exhiben grietas que revelan el pasado escondido, las cuales se transforman en grietas en el silencio institucional. De hecho, la misma existencia de estas películas es una grieta de color y reflexión en el silencio. Otro documental que también apela a esta metáfora/realidad histórica es *Estadio Nacional* de Carmen Luz Parot (2001). Este film muestra a un nivel más detallado que, si miramos las murallas del estadio, el pasado y el trauma han dejado también ahí su huella y la pintura de maquillaje no lo puede ocultar. Esta metáfora visual muestra una realidad histórica y al mismo tiempo hace un paralelo entre la vida, democracia y libertad de opinión con colores vivos, en contraste con la fría y gris realidad que implicó los ceses de las libertades y los debates silenciados. Realidad que se craquela ante la presión del tiempo, la memoria y las representaciones cinematográficas.

Por otra parte, el cine contemporáneo de ficción suele utilizar imágenes de archivo, provenientes en muchos casos del cine de la Unidad Popular y de la dictadura, como garante de la veracidad dentro de las narrativas. Por ejemplo, tanto *Machuca* como la coproducción argentina, chilena, uruguaya, y alemana, *Matar a todos* de Esteban Schroeder (2007), así como *Dawson, Isla 10* de Miguel Littin (2009) utilizan televisores para mostrar puntos de quiebre. En las cintas chilenas lo mostrado es el

golpe de estado. En *Machuca* se muestran imágenes del bombardeo del Palacio de La Moneda y luego de un periodista entrevistando a un militar tras la retirada del cuerpo de Salvador Allende, quien muestra la metralleta que le regalara Fidel Castro. En *Dawson, Isla 10*, se escuchan los bandos dados por la Junta, sobre el himno nacional, con el sonido de los Hawker Hunters bombardeando el Palacio de La Moneda, conjunto con imágenes de tanques avanzando sobre el palacio y, ya sin sonido alguno, imágenes de las detenciones en poblaciones, con los militares forzando a los nuevos prisioneros a camiones y jeeps. En ambos casos, éstas corresponden a registros que no se hubiesen mostrado por la televisión en esos primeros días tras el golpe, pero son imágenes reales de los eventos acontecidos en esa fecha, generados gracias al *hyper-recording*. Por lo tanto, sirven para mostrar lo que estaba sucediendo en esos días en el mundo pro-filmico (aunque lejano a los protagonistas de las cintas), haciendo que las ficciones dialoguen con la realidad, especialmente esa registrada por los documentales. En *Matar a todos*, un periodista chileno entrega a la protagonista un documental en VHS sobre el gas sarín. Ella lo ve a través de la comodidad de la televisión en el living de su casa. En este documental se ocupan fotografías del actor interpretando a Eugenio Berríos, del Holocausto, y del palacio presidencial en llamas. Luego, se muestran imágenes de detenciones, mientras el narrador del documental invita ominosamente a revisar las democracias recuperadas. Así, el documental dentro de la ficción funciona como un presentador de la verdad silenciada y al mismo tiempo establece un paralelo entre traumas históricos mundiales y el chileno, permitiendo a audiencias internacionales, con menos conocimiento del tema, hacer una relación de la significación de los eventos históricos.

El vínculo entre la dictadura y la imagen es expresado de su manera más clara (y abismante) en el documental *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno (2006), en donde se revelan más nexos entre este período y lo visual. La imagen es situada como eje del bastión de resistencia, memoria, representación de trauma y lucha. En él, se demuestra cómo el registro visual ayudó a desestabilizar la dictadura mediante el trabajo de fotógrafos, camarógrafos de televisión, y de video (como por ejemplo el caso de *Teleanálisis*). Estos registros fueron tan significativos que, tal como el cine, comenzaron a ser oprimidos. De hecho, fue tal el poder que lograron, que el 8 de septiembre de 1984, el gobierno dictatorial prohibió a las revistas de oposición *Análisis*, *APSI*, *Cauce* y *Fortín Mapocho* publicar imágenes de cualquier tipo. En reemplazo se publicaban cuadros negros o delineados de negro, con descripciones de las imágenes inexistentes al pie. Al mismo tiempo, cámaras de fotografía, cine y televisión servían como escudo que protegía a los manifestantes, quienes se resguardaban bajo el alero del registro visual, el cual podría ayudar en caso de ser detenidos o vejados. También protegía a los fotógrafos, quienes se envalentonaban al mirar el mundo a través de un lente e incluso arriesgaban su vida por generar el registro. A causa de esto, los fotógrafos internacionales o de grandes agencias les

regalaban rollos vírgenes a los protagonistas del documental, los fotógrafos de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes), porque ellos mismos no se atrevían a entrar en medio de las protestas. Es así como algunas de las fotos comienzan a ser exhibidas y publicadas en el extranjero. De una manera similar a lo ocurrido con el cine, la valentía y audacia de los esfuerzos realizados en Chile eran recibidos con sorpresa y motivación en el extranjero, manteniendo vigentes los procesos de representaciones visuales.

Fuera del universo de registro en los medios visuales, es posible ver cómo lo visual está unido a la lucha por la democracia y los derechos humanos. Por ejemplo, existen algunas películas de distintos momentos del corpus, dedicadas exclusivamente a la fotografía. Es el caso de *Schnappschüsse aus Chile (Instantáneas de Chile, 1985)* de Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, que muestra fotografías y filmaciones de la oposición a la dictadura por movimientos democráticos. Además de *El hombre de la foto (2006)* de María José Martínez y Gonzalo Ramírez, la cual relata la historia de Daniel Céspedes quien con 23 años fue retratado por David Burnett, en la icónica fotografía dentro del Estadio Nacional. Aún más, esta fotografía ha estado siempre velando por los derechos humanos al momento en que los deudos de los detenidos desaparecidos se cuelgan las fotos de estos en sus pechos para así evitar que pasen a ser un número, una estadística, y sigan siendo personas con una cara, con una familia, con una historia. A pesar de que estas meta-imágenes dentro de las cintas pasan semi desapercibidas por nuestra concepción del período histórico, las fotografías en las solapas están en millares de tomas de registros de marchas y han sido incluidas intencionalmente en docenas de entrevistas en documentales. Así, las imágenes-fotografías son un constante agente de memoria que aparece infatigablemente en las imágenes-cine.

Podemos ver que los documentales en general, y la fotografía en particular fueron defensores de los manifestantes, de los deudos, de los caídos y de la memoria. Una de las principales formas de resistencia a la hegemonía tradicional, a la dictadura y hoy al silencio, sigue siendo la imagen. Como sugería Janet Walker, no basta sólo con usar el documental y el cine de ficción –que ha sido mucho menos analizado que el documental por ser común y erróneamente juzgado como inferior en su capacidad de representación histórica y política–. También es necesario analizar el cine sin casillas de géneros, ya que el cine del trauma tiende a ir más allá de estos parámetros. Mezclando ficción y documental, entrevista e interpretación, permitiendo así lidiar con el trauma desde nuevos ángulos.

Ejemplo de estos híbridos son *Un salto al vacío* de Pablo Lavín (2007), que fusiona ficción y documental, actuación y entrevista, recreación y reflexión, para mostrarnos al nivel que llegaron las desesperaciones y frustraciones privadas, obligando a un hombre a amarrarse al tren de aterrizaje de un avión –arriesgando su vida– para escapar de Chile. Similarmente, *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de*

los cerdos (2004) y *La muerte de Pinochet* (2010) de Iván Osnovikoff y Bettina Perut también exploran los géneros y las representaciones al ir más allá del simple documental y cuestionar al cine mismo en sus representaciones del trauma. Estos ejemplos de la fusión de recursos, aportan a una manera de narrar el trauma en donde lo visual se mantiene como un medio de defensa de la memoria. Llevándonos así, a una nueva etapa de representación del trauma, en donde las formas cinematográficas se complejizan para continuar analizando el pasado con nuevos parámetros visuales.

A modo de conclusión, es posible apreciar que durante el Gobierno de la Unidad Popular, si bien las aspiraciones que se tenían para el cine no se cumplieron, desde la estrecha relación que el cine desarrolló con la política, nacieron diversos vínculos. Primero fue un apoyo para la campaña presidencial de Salvador Allende, un agente de descolonización de ideas extranjeras y mostró el mundo social como no había sido representado antes, dando prioridad a quienes no tenían voz. Generando así un eje de accionar político y un elemento pedagógico. Además, el cine comenzó a reflexionar sobre el día a día y a ilustrar las divisiones entre las fracciones del gobierno. Esta conciencia aportaría a filmar mediante ficciones, verdaderas reflexiones del presente histórico. Los equipos extranjeros que se interesaron por este gobierno también vinieron a filmar, dando prioridad al medio audiovisual como formato expositivo e informativo. Esto generó un *hyper-recording* que permitió que coyunturas históricas que generalmente pasan desapercibidas ante los registros quedaran filmadas desde más de un ángulo, convirtiendo inevitablemente al cine en un aliado indispensable en las campañas de solidaridad durante el exilio de cientos de chilenos. Fusionando así idiosincrasias locales y extranjeras sobre nuestra historia, el trauma y la memoria. Una vez llegada la transición a la democracia, el cine fue un defensor de la memoria de los caídos, desaparecidos, torturados y exiliados, luchando contra el silencio institucional. Una de las herramientas a las que han recurridos los directores y equipos de producción para este objetivo es la utilización del estrecho vínculo que tiene este período de trauma histórico con lo visual y su uso como elemento narrativo y metafórico. También se emplea la fotografía y los documentales dentro del cine como marcador de verdad indicial, para situar el período que tratarán los films y también generar un diálogo con la visualidad de ese momento. Fusionando géneros y estilos de filmar, y creando así un variado corpus de cintas nacionales e internacionales que escapan a géneros y memorias oficiales. La facilidad con que este período traumático se presta a la representación en el cine, viene de la profunda y estrecha relación que este tiene con lo visual. Desde 1973 el cine está atestiguando contra el olvido, de maneras creativas y poderosas, modernizando así sus vínculos con aquel complejo momento histórico. Así, el material indicial permite mostrar el período dentro del contexto reflexivo de las cintas, además da espacio para entender y evaluar la situación, creando instancias reflexivas que por un lado educan y por el otro construyen la posibilidad de entendimiento y empatía, ayudando de esta forma a lidiar con el trauma.

Referencias bibliográficas

- Aliaga, I. (2006). Cine de Chile 1990-2005. La pequeña historia de una imagen obstinada. En E. Carrasco y B. Negrón (Eds.), *La Cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Barría Troncoso, A. (2011). *El espejo quebrado, Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago: Uqbar Editores.
- Brunette, P. (1996). *Roberto Rossellini*. California: University of California Press.
- Klubock, T. M. (2003). History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzmán's *Obstinate Memory* and *The Battle of Chile*. *Radical History Review*, 85, 272–281.
- Lupton, C. (2005). *Chris Marker: Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- Palacios, J. M. (2013). La contradicción como figura retórica en el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. En M. Villarroel (Coord.), *Enfoque al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM Ediciones y Cineteca Nacional.
- Guzmán, P. (2011). *Patrio Guzmán habla sobre la realización de La batalla de Chile*. Bogotá, Colombia: Seminario de Cine Documental Patricio Guzmán, en la Cinemateca Distrital. Recuperado de <http://goo.gl/88Lveq>
- Guzmán, P. (2012). Lo que le debo a Chris Marker. *Revista online La Fuga*. Recuperado de <http://goo.gl/LHLMjg>
- Pino-Ojeda, W. (2009). *Latent Image*, Chilean Cinema and the Abject. *Latin American Perspectives*, 36(5), 133-146.
- Sorlin, P. (1980). *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Blackwell.
- Villarroel, M. (2005). *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Cuarto Propio.
- Walker, J. (1997). The Traumatic Paradox: Documentary Films, Historical Fiction, and Cataclysmic Past Events. *Signs*, 22(4 Summer), 803-825.
- Walker, J. (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press.
- White, H. (1992). Historical Employment and the Problem of Truth. En S. Friedländer (Ed.), *Probing the limits of representation: Nazism and the Final Solution* (pp. 37–54). Cambridge: Harvard University Press.