



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y COMUNICACIONES  
ESCUELA DE HISTORIA

**DETRÁS DE CÁMARAS:  
REPRESENTACIONES DE LA DICTADURA MILITAR  
A TRAVÉS DEL CINE**

BERNARDITA ANDREWS VIDAL

Tesis presentada a la Facultad de Humanidades y Comunicaciones de la Universidad Finis  
Terrae, para optar al grado de Licenciada en Historia

Profesor Guía: Andrea Botto Stiven

Santiago, Chile

2019

## **AGRADECIMIENTOS**

Esta investigación va dedicada a todos los cineastas y documentalistas que a través de sus obras cinematográficas, han rescatado y mantenido una parte de la memoria chilena. Sus filmes son un gran aporte para el conocimiento de nuestra historia nacional.

Agradezco la constante paciencia de mi profesora guía, Andrea Botto. Sus múltiples consejos me guiaron a encontrar el camino en aquellos momentos donde la investigación comenzaba descarriarse. Su ayuda invaluable le dio forma a todas las ideas que yo quería plantear en esta tesis.

De igual forma, agradezco a mi Martín Ortúzar por su apoyo fundamental y constante motivación en las cientos de veces que tuvo que escucharme, ayudarme y aconsejarme.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. CHILE EN CLAVE GUERRA FRÍA: UN PAÍS POLARIZADO	
24	
1.1 El empoderamiento de la izquierda chilena	
24	
1.2 La izquierda llega al poder	
30	
1.3 El ahogo del sueño socialista	
37	
CAPÍTULO 2. IDEOLOGIZACIÓN DEL CINE CHILENO	
52	
2.1 El cine chileno: orígenes y vicisitudes	
53	
2.2 Los “Nuevos” referentes del Cine Latinoamericano	59
2.3 El cine chileno en la Nueva Onda Latina	
66	
2.4 La dictadura llega al cine	
76	
CAPÍTULO 3. LOS CINEASTAS SE ENFRENTAN A LA DICTADURA: MOTIVACIONES Y REPERCUCIONES	82
3.1 Filmes estrenados en dictadura	85
3.1 Filmes estrenados post dictadura	95
CAPÍTULO 4. COMPRENDIENDO LA DICTADURA A TRAVÉS DEL CINE	109
4.1 Autoritarismo político	
112	
4.2 La cultura del miedo	137

4.3	¿Desarrollo económico?			157
4.4	Sociedad	dividida	y	abrumada
171				

## CONCLUSIONES

186

## BIBLIOGRAFÍA

194

## ANEXOS

204

## INTRODUCCIÓN

Cuando leemos un libro de historia, lo más usual es que si revisamos las fuentes que fueron utilizadas para que este se llevara a cabo, es que ellas sean escritas. Muchas veces los historiadores suelen darle una mayor importancia a este tipo de fuentes, olvidando que hay otras que tienen un equivalente grado de legitimidad. Una de ellas es el cine, una fuente que, al igual que las escritas, también tiene la capacidad de representar una realidad histórica y de entregar un conocimiento sobre el pasado. Según el historiador Peter Burke, ya en 1916 los autores Stanley Jast y William Whiteman Topley publicaron un libro titulado *The camera as historian*, en el cual manifestaron que es más conveniente hablar del realizador cinematográfico como historiador, pues, la capacidad que tiene un filme de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos es bastante evidente.<sup>1</sup> “El testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan.”<sup>2</sup> En este sentido, el cine es una fuente histórica que permite acercarse a la realidad desde una perspectiva distinta, siendo capaz de abarcar aspectos visuales y auditivos.

Actualmente nos encontramos en una era incitada, en gran medida, por la revolución tecnológica y por las enormes posibilidades que ofrece la digitalización, tanto en las formas de producir filmes, como en las que estos son difundidos al gran público.<sup>3</sup> La sociedad del siglo XXI se ha visto envuelta y participa constantemente de esta era tecnológica; por ende, no podemos hacer vista gorda a los tiempos que estamos viviendo; todo lo contrario, debemos adecuarnos a ellos y hacer un buen uso de las herramientas que nos entrega. En este sentido, toda película que logre reflejar los diversos aspectos de cierta época, ya sean políticos, económicos, sociales, culturales, etc. son una manera de introducir al espectador sobre un periodo determinado, siendo una fuente histórica más didáctica, que se adecua a los tiempos contemporáneos. Según Peter Burke, a lo largo de la historia, los grupos eruditos y la cultura popular de masas siempre mantuvieron un punto de separación, pero

---

<sup>1</sup> Peter Burke, Visto y no visto. *El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001), 204.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, 28.

<sup>3</sup> José María Caparrós Lera, Magí Crusells y Ricard Mamblona, *100 documentales para explicar historia. De Flaherty a Michael Moore* (Madrid: Alianza, 2010), 18.

ahora, la gran pantalla se ha apropiado de temas culturales e ideológicos que antiguamente estaban reservados a una minoría ilustrada. De esta forma, la cultura letrada ha sido desplazada por un orden donde la imagen es primordial.<sup>4</sup> Esta es una época “posliteraria” que ha vuelto cada vez más factible el hecho de “escribir historia no solo con palabras, sino también con imágenes.”<sup>5</sup> Los dos sistemas se pueden clasificar como una fuente histórica por el simple hecho de que tienen la capacidad de reflejar una realidad. No importa si el conocimiento de esa realidad es objetivo o subjetivo, lo importante es que, de alguna u otra forma, ambos métodos te acercan a un contexto del pasado. La información obtenida de estas fuentes puede abarcar contenidos históricos, interpretaciones del autor, e incluso, información sobre el momento en que fue realizada la obra.<sup>6</sup>

Desde el momento en que surgió la televisión, el mundo de las imágenes y la rapidez con la que estas se transmitían se convirtió en algo sumamente sorprendente y original. Ellas comenzaron a tomar un rol clave al momento de retratar acontecimientos no solo del presente, sino que también de épocas pasadas. Burke sostiene que, la importancia está en que “son un ejemplo de un relato más fluido y de un efecto realidad o una ilusión de realidad aún mayor.”<sup>7</sup> El hecho de poder ver imágenes en movimiento y que además estas lleven sonido, genera la sensación de que el espectador es testigo de esa realidad, pues, al ver las imágenes y escuchar los sonidos, se provoca un mayor estímulo para que el relato pueda ser imaginado con mayor profundidad. Y a su vez, al utilizar dos sentidos diferentes en un mismo instante, en este caso la vista y el oído, se está promoviendo aún más que el hecho histórico se internalice rápidamente en la memoria del espectador.

El periodista e historiador Edward Goyeneche-Gómez sostiene que, “durante todo el siglo XX el cine ha sido usado, directa o indirectamente, para representar audiovisualmente diversos y complejos problemas asociados con las relaciones entre las identidades culturales y los procesos históricos.”<sup>8</sup> En relación a esto, según el documentalista y crítico de cine David Vera-Meiggs, en Chile, más del 20% del cine nacional de ficción y

---

<sup>4</sup> Burke, *Visto y no visto*, 113-114.

<sup>5</sup> Robert Rosenstone, *El pasado en Imágenes. El desafío del cine a la idea de historia* (Barcelona: Ariel, 1997), 64.

<sup>6</sup> José María, Caparrós, *100 películas sobre Historia Contemporánea* (Madrid: Alianza, 2004), 11.

<sup>7</sup> Burke, *Visto y no visto*, 195.

<sup>8</sup> Francisco Zubiaur Carreño, “El cine como fuente de la Historia” *Memoria y Civilización (M&C)*, agosto, 2005, 389.

documental es de contenido histórico. Y la producción, como también la cantidad de escuelas formativas y de estudiantes, ha ido ascendiendo cada vez más.<sup>9</sup> Es importante comprender que el mundo audiovisual ha tomado un rol importante dentro de la sociedad; siendo un gran instrumento para los procesos de aprendizaje sobre el conocimiento de la historia. Esto, en parte, porque se trata de un sistema mucho más didáctico y que se adecua a las necesidades tecnológicas de la sociedad actual.

Dado que el cine puede ser considerado como una fuente histórica, el presente trabajo investigativo busca realizar un análisis crítico y comparativo a partir de la filmografía existente que trata sobre la dictadura militar de Augusto Pinochet, la cual se desarrolló en Chile desde el año 1973 a 1990. De esta forma, nuestro problema de investigación se enfoca en estudiar la visión que ha entregado el cine sobre dicho periodo. Para ello, enlazaremos la historia reciente del cine chileno (1960 en adelante) junto con la toma del poder por parte de los militares. Este hecho tuvo importantes repercusiones en la cultura nacional; por ende, estudiaremos las reacciones de los cineastas de aquella época, y la de los realizadores que surgieron una generación después, al retornar la democracia al país. Independiente de que sean generaciones distintas y con ideas diferentes, las abordaremos como un conjunto, pues, ambas coinciden en la característica fundamental de nuestra investigación: la ideologización del cine.

El cine es una forma de expresión artística que responde a las interpretaciones personales de cada realizador. En el caso de los filmes que tratan sobre la dictadura militar, los cineastas han optado por contar la historia de los vencidos; de los que cayeron ante el poder impuesto por las Fuerzas Armadas. El régimen de Pinochet afectó a un importante número de la población, entre ella se encuentran diversos cineastas y documentalistas que vieron caer un sueño, lo cual estuvo acompañado de una imponente represión traducida en asesinatos, torturas, censura y exilio. Sus películas buscan denunciar estos actos, y al mismo tiempo, mantener la memoria de su causa revolucionaria. Una causa que anhela un Chile más justo e igualitario, sin la opresión del imperialismo estadounidense, corrompedor

---

<sup>9</sup> David Vera-Meiggs, *La verdad imaginaria: los mitos van al cine* (Santiago de Chile: Universitaria, 2013), 13.

de la cultura nacional y causante de nuestro subdesarrollo. Esta causa comenzó a dar frutos el año 1970, pero fue ultrajada solo 3 años después.

Este es un tema muy ideologizado, pues, cuando ocurrieron los hechos, Chile era una especie de “conejiillo de indias” de la Guerra Fría,<sup>10</sup> donde se llevó a cabo un experimento político, económico y social que dividió a la población en dos. A fines de los años 1960 y comienzos de los 70, dentro del país recayó la influencia de los dos modelos ideológicos imperantes a nivel internacional: el capitalismo y el comunismo. Estos eran contrarios e incompatibles, por ende, todas las estructuras nacionales sufrieron las consecuencias divisorias de aquella situación. El periodista Roberto Silva Bijit postula que lo que más le costó en la escritura de su libro *Historia del 11 de septiembre de 1973* fue reconstruir la realidad de lo sucedido durante la Unidad Popular, pues: “hay pocos textos donde se pueda encontrar objetividad, cómo sí los propios hechos de esos días empujaron a los autores a perder la línea del centro de sus relatos.”<sup>11</sup> Esta guerra polarizó nuestra política, economía, cultura y sociedad, por ende, coexistieron y todavía subsisten algunas visiones totalmente opuestas e irreconciliables sobre dicho periodo. El cine que trata sobre la dictadura no está exento de aquella situación, respondiendo claramente a los paradigmas de la Guerra Fría.

El cine no es la historia, sino una interpretación de la realidad, cada realizador es libre de retratar lo que él desee. Por ello, Steve Sterne sostiene que historizar la memoria tiene una doble complejidad; se trata de la distinción entre la “historia” como una profesión o ciencia, que pretende resguardar o rehacer el pasado, y la “memoria” como una conciencia subjetiva, –y a menudo, cargada emocionalmente–, de un pasado que todavía está vivo y presente.<sup>12</sup> Esta tesis se pregunta cómo los cineastas y documentalistas han representado la memoria del Chile de Pinochet, y cómo, han intentado dar a conocer su verdad sobre aquel momento crucial que cambió sus vidas, pues, muchos de ellos debieron empezar trabajar en

---

<sup>10</sup> Enfrentamiento político, económico, social y militar que comenzó al finalizar la Segunda Guerra Mundial donde se contrapuso el bloque occidental-capitalista encabezado por Estados Unidos, y el bloque oriental-comunista encabezado por la Unión Soviética. El primero se trata de una doctrina socioeconómica donde los medios de producción son de propiedad privada y la finalidad es la obtención de lucro. Promueve la libertad de la persona natural, ya que esta se convierte en la dueña de su producción. Se regula por las reglas del mercado, basadas en la oferta y la demanda, pues el objetivo es satisfacer las necesidades de los consumidores a través de la libre competencia. En contraposición, el comunismo propone un sistema estructural que promueve la formación de una sociedad en la que no existe la propiedad privada ni la desigualdad de clases. Los medios de producción son de propiedad común y el Estado es el que los organiza y redistribuye de manera equitativa. El objetivo final es que el poder recaiga en la clase trabajadora y que exista una mayor igualdad dentro de la sociedad.

<sup>11</sup> Roberto Silva Bijit et al., *Historia del 11 de septiembre de 1973* (Santiago de Chile: Catalonia, 2013), 43.

<sup>12</sup> Steve Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres 1998* (Chile: Universidad Diego Portales, 2009), 31.

el silencio, o simplemente, exiliarse en otro país. La estructura de la memoria siempre dependerá de los antecedentes sociales de un individuo: de la experiencia política, económica, familiar e incluso regional de cada persona.<sup>13</sup> Esto porque cada sujeto vive en un contexto particular en el que las situaciones que lo rodean le afectan de manera personal. Por ello, la memoria se podría definir como una capacidad mental que posibilita a una persona a retener y evocar cada una de sus experiencias vividas. En este sentido, el cine que trata sobre la dictadura ha tendido a ideologizarse y a representar una parte de aquellas experiencias vividas, siendo esta una parte de la memoria histórica global.

## Objetivos

Nuestro objetivo general es describir cómo el cine ha representado la dictadura Militar de Augusto Pinochet. En relación a esto, queremos conocer los puntos de vista y enfoques que ha entregado dicho medio audiovisual sobre aquel periodo. Abarcando temáticas de índole político, social, económico y cultural. Así, podremos dar cuenta de la forma en que la cinematografía ha contado esos 17 años de historia, y si esta ha sido narrada de manera objetiva o no.<sup>14</sup>

Con respecto a nuestros objetivos específicos, en primer lugar, vamos a analizar y vincular la historia reciente del cine chileno (1960-1973) con los hechos que tratan sobre la toma del poder por parte de los militares. Este aspecto nos ayudará a comprender cómo la dictadura militar afectó a los cineastas y documentalistas de la época y las razones que los llevaron a generar un cine victimario, de resistencia, y que denunciaba al régimen de Pinochet. Esta generación de cineastas no puede ser analizada sin comprender el contexto de Guerra Fría,

---

<sup>13</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 40.

<sup>14</sup> Guy Bourdé y Hervé Martin han desarrollado en su libro *Las Escuelas Históricas* el tema de la objetividad. Según los historiadores, esta es la principal característica de la Escuela Metódica o Positivista que surge durante la Tercera República Francesa (1870-1940), y que tenía como objeto imponer una investigación científica que dejara de lado cualquier especulación filosófica, pretendiendo la absoluta objetividad en el campo de la historia mediante la aplicación de rigurosas técnicas aplicadas a las fuentes utilizadas. En éste sentido, tiene como primicia el criterio de ratificación, lo que quiere decir que toda afirmación puede ser comprobada por medio de fuentes documentales existentes. La Escuela Metódica incorporó un nuevo procedimiento a la investigación histórica, se da un papel protagónico al área científica, y por lo tanto, se pretende dejar de lado las especulaciones y reflexiones para adoptar, fielmente, la objetividad en el campo de estudio, aplicando una metodología rigurosa que deja a los acontecimientos con el papel principal, mientras que el oficio del historiador pasa a formar parte del incógnito, su trabajo queda oculto en medio de la investigación, sin cuestionarse o establecer algún tipo de reflexión que implique subjetividad. Así es como, la disciplina pasa a tener un paradigma de enfoque científico, que permite reconstruir el pasado de la manera más fiel posible, llegando a la verdad histórica. Guy Bourdé y Martin Hervé, *Las Escuelas Históricas* (Madrid: Akal, 1992), 63.

por ende, también estudiaremos los efectos que provocó este suceso internacional en nuestra historia nacional.

Por otro lado, analizaremos las razones que han estimulado a la nueva generación de cineastas surgida con el retorno a la democracia. Así comprenderemos las nuevas formas que han elaborado para retratar un cine capaz de reflejar el periodo en cuestión. A pesar de que las generaciones de cineastas han ido cambiando, la visión negativa sobre la dictadura se ha mantenido, lo cual continúa palpándose en las películas que se estrenan hasta el día de hoy.

Finalmente, vamos a describir y analizar los principales tópicos retratados en la filmografía sobre el régimen militar. En este sentido, estudiaremos los temas más recurrentes que han utilizado los cineastas para reflejar dicho periodo. Estos serán analizados crítica y comparativamente en base a la historiografía canónica. No es coincidencia que desde el año 1973 hasta el día de hoy se sigan haciendo películas sobre este suceso histórico y que ellas generalmente insistan en transmitir enfoques similares respecto a: el Golpe de Estado, la figura del dictador, el legado de Allende, la violencia, la ideologización, el modelo económico neoliberal, los militares, la polarización social y el ambiente psicológico de la época.

## **Hipótesis**

Esta investigación no intenta proponer una visión sobre el régimen militar; sino que describir y analizar el legado filmográfico existente sobre dicho periodo. En base a ello, se busca demostrar que el cine que trata sobre la dictadura ha sido ideologizado y no representa a toda la población chilena, sino que a un porcentaje de personas que se sienten identificadas con corrientes ideológicas opositoras a Pinochet y a su legado. Gran parte de ese grupo de personas que apoyó el derrocamiento del presidente Allende, la toma del poder por parte de los militares y las transformaciones que estos implementaron en el país, no siente una identificación con la visión que ha entregado el cine. Evidentemente, no hay que generalizar, pues, hay temáticas que son innegables y difíciles de aceptar, como, por

ejemplo, las violaciones a los derechos humanos. No obstante, la historia ha sido contada desde una perspectiva y no toda la sociedad comparte, necesariamente, esa visión.

En este sentido, el cine es una fuente histórica, ya que tiene la capacidad de representar una realidad y un contexto; pero con ciertos reparos, pues, también tiene la facultad de retratar aquella realidad de una forma subjetiva. Al igual que los historiadores en sus libros, o los pintores en sus cuadros; los cineastas también son los dueños de la palabra en sus películas. Ellos eligen los sucesos y ordenan la información existente en base al punto de vista que quieren demostrar. El cine es una expresión artística que no representa la verdad en sí, sino que se trata de “una interpretación de aquella verdad.”<sup>15</sup> Los cineastas y documentalistas que han representado el régimen militar han contado su cosmovisión de la historia, una cosmovisión que ha puesto énfasis en las víctimas y en los desaciertos generados. Lo importante es que el espectador lo tenga claro y entienda que también existen otras visiones y perspectivas. Debemos estudiar todos los puntos de vista para comprender la realidad de forma completa y así formarnos una opinión más amplia, objetiva y fundamentada. Por esta misma razón, nuestra investigación busca ser lo más imparcial posible. Sabemos que este es un tema conflictivo, por lo que intentaremos tratarlo de manera neutral y así el lector podrá armarse un panorama más amplio y en base a ello, formar sus opiniones. La historia está llena de matices y puede ser observada desde distintas interpretaciones.

## **Metodología**

La finalidad de este trabajo investigativo es analizar la visión que ha entregado el cine sobre la dictadura militar. Para llevar a cabo nuestro objetivo, realizaremos un análisis de 15 obras cinematográficas que retratan dicho periodo. Entre ellas se encuentran 7 documentales: *La batalla de Chile 1*, *La insurrección de la burguesía* (Patricio Guzmán, 1975), *La batalla de Chile 2*, *El Golpe de Estado* (Patricio Guzmán, 1976), *La batalla de Chile 3*, *El poder popular* (Patricio Guzmán, 1979), *Acta general de Chile* (Miguel Littín, 1986), *I love Pinochet* (Marcela Said, 2001), *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008) y *Chicago Boys* (Carola Fuentes, 2015). Y 8 películas de ficción: *Diálogo de exiliados* (Raúl

---

<sup>15</sup> Burke, *Visto y no visto*, 32.

Ruíz, 1975), *Llueve sobre Santiago* (Helvio Soto, 1975), *Missing* (Costa-Gavras, 1982), *Imagen Latente* (Pablo Perelman, 1988), *Machuca* (Andrés Wood, 2004)), *El clavel negro* (Ulf Hultberg, 2007), *Dawson Isla 10* (Miguel Littín, 2009) y *No* (Pablo Larraín, 2012).

El catedrático de sociología del cine Pierre Sorlin, sostiene que “el cine histórico como género solo existe en relación a su pretexto, el conocimiento histórico. Sin historiografía o necesidad de contar una nueva versión del pasado; el cine histórico, ya sea de ficción o documental no existiría. Lo que define a este género es, por lo tanto, la Historia, generando así, una profunda interdisciplinariedad, tanto así que cuando hablamos de cine histórico nos referimos al cine como a la Historia.”<sup>16</sup> En aquel sentido, tanto el cine como la historiografía sirven para ejecutar y estudiar la ciencia de la historia, son dos tipos de fuentes que nos llevan al conocimiento de la realidad. Por lo tanto, nuestra investigación busca realizar un análisis comparativo entre la visión cinematográfica que trata sobre la dictadura y la historiografía canónica que estudia dicho periodo.<sup>17</sup> De esta forma, ejecutaremos un diálogo interdisciplinario entre ambas áreas para ver de qué manera son retratados los hechos en cada una de las fuentes (cinematografía e historiografía) y cuánto se acercan o se alejan sus respectivos relatos. A fin de cuentas, queremos estudiar lo que dicen los filmes y si estos han sido objetivos o no; y para resolverlo, realizaremos un trabajo comparativo donde confrontaremos las obras cinematográficas observadas con la historia de autores consagrados en temas relacionados con la dictadura militar. Algunos de los textos bibliográficos en cuestión son: *La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época 1973-1988* de Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Oscar Sepúlveda; *Historia del siglo XX chileno* de Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña; *La revolución inconclusa. La izquierda chilena y el gobierno de la Unidad Popular* de Joaquín Fernandois; *Su revolución contra nuestra revolución. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)* de Julio Pinto, Verónica Valdivia y Rolando Álvarez; *La violencia política popular en las “grandes alamedas”. Santiago de Chile 1947-1987* de Gabriel Salazar y *Análisis crítico del régimen militar* de Gonzalo Vial.

---

<sup>16</sup> Pierre, Sorlin, *The Film in History* (Estados Unidos: Barnes & NobleVillaruel, 1980), 19.

<sup>17</sup> Nos referimos a la historiografía convencionalmente reconocida por la comunidad de expertos respecto al periodo denominado como el régimen militar de Augusto Pinochet (1973-1990).

Los filmes que se utilizaron para llevar a cabo esta investigación son películas y documentales de directores independientes,<sup>18</sup> ya sean de procedencia nacional o extranjera, y filmados durante la dictadura o en fechas posteriores a esta. Se ha decidido de esta forma, porque para nuestro trabajo investigativo interesa dar cuenta de la visión general que ha entregado el cine sobre el régimen de Pinochet, por lo tanto, quisimos abarcar la mayor variedad de realizadores que hayan proyectado dicho periodo. Además, seleccionamos obras que fueron estrenadas durante la dictadura y posterior a esta; por un lado, para comprender el contexto que se vive en cada momento, (con esto nos referimos a las motivaciones de cada generación). Y por otro lado, para apreciar los cambios que han ido acompañando a este “movimiento cinematográfico.”<sup>19</sup> Todos los filmes seleccionados corresponden a la categorización de “cine histórico”, pues, existe una representación de personajes o situaciones pasadas que pertenecen al mundo real. En este caso, periodo que abarca entre los años 1973 a 1990.

Por su parte, lo que nos importa es la visión que ha entregado el cine sobre el régimen militar; y cada filme seleccionado retrata los distintos acontecimientos que se vivieron en el país durante dicho periodo, como, por ejemplo: el tema de los detenidos desaparecidos, el descontento económico y social, los exiliados, el Golpe de Estado, la represión militar, la influencia estadounidense, el rol de los medios de comunicación, entre otros. Estos son algunos de los tópicos más frecuentes; nosotros los hemos clasificado en diversos criterios de selección que buscan analizar aquellos temas generales y la forma en que los realizadores los han abordado en sus filmes. En este ítem hemos realizado un análisis descriptivo y comparativo en base a nuestros criterios cinematográficos y a la historiografía canónica existente sobre el régimen militar. Los criterios de selección están determinados por 4 conceptos generales: política, cultura, economía y sociedad. En base a estos conceptos, los criterios para analizar las temáticas de los filmes son: el Golpe de Estado, la figura del dictador y el legado de Allende en el aspecto político; la violencia, la ideologización y la figura del militar bajo el concepto de cultura; la recuperación

---

<sup>18</sup> Nos referimos a figuras cuya experiencia cinematográfica no tiene ningún tipo de influencia dentro de la sociedad, más que su participación en el directorio del filme.

<sup>19</sup> No es un movimiento unívoco, lineal ni desarrollado bajo conceptos existentes. Más bien, es un concepto que agrupa al conjunto de cineastas y documentalistas que se han abocado la representación fílmica del régimen militar de Augusto Pinochet.

económica en el aspecto de economía; y la polarización y el ambiente psicológico dentro del concepto sociedad. Nuestro análisis será descriptivo, porque pretende representar las temáticas que se reflejan en cada filme, pero también será comparativo, pues, por un lado, las obras seleccionadas retratan los criterios de selección a partir de distintas perspectivas, y por otro lado, compararemos el tratamiento de estos criterios cinematográficos junto con la historiografía canónica estudiada. De esta manera podremos observar qué es lo que dicen los filmes y si estos se han desarrollado de forma objetiva o no.

### **Discusión bibliográfica**

Sobre la historia reciente del cine chileno, la investigadora Jacqueline Mouesca y el periodista y filósofo Pablo Corro, concuerdan en que a partir de los años sesenta surgió un desarrollo en el cine nacional promovido por el “Nuevo Cine Latinoamericano,”<sup>20</sup> en donde la cinematografía tuvo un fuerte alcance político relacionado al impulso de compromisos esenciales, los cuales se centraban en la contribución del desarrollo cultural de Latinoamérica, resistiendo la penetración de los modelos estadounidense y cualquier otra manifestación de imperialismo.<sup>21</sup> De esta forma se promovió un cine que representaba la realidad existente en América Latina; una realidad marcada por la pobreza, el subdesarrollo y la desigualdad.

Con la llegada de la Unidad Popular (UP), este discurso cinematográfico se vitalizó aún más: se asoció a un cine militante, propagandístico y de consignas.<sup>22</sup> Sin embargo, alcanzó a subsistir solo hasta el 11 de septiembre de 1973, pues la represión de la dictadura abarcó todos los rincones del acontecer nacional, incluyendo el aspecto cultural, siendo este uno de los más afectados. Según Pablo Corro, a partir del Golpe de Estado surgió una fuerte censura en el cine y también en las masas. Ninguna de las dos volvió a verse con nitidez hasta 1990.<sup>23</sup> En relación a ello, el cineasta e investigador Luís Horta coincide en que a

---

<sup>20</sup> Movimiento que nace en los años 60 y busca ir en contra de los modelos estadounidenses y en favor de la conflictiva realidad (ver más adelante, capítulo 2.2).

<sup>21</sup> Jacqueline Mouesca, *El documental chileno* (Santiago de Chile: LOM, 2005), 73-74.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, 82.

<sup>23</sup> Pablo Corro, *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012), 74.

partir de la llegada de los militares al poder, el cine y otras expresiones culturales rompieron totalmente su continuidad proveniente del Nuevo Cine Chileno.<sup>24</sup>

La investigadora especializada en cine latinoamericano y actual directora de la Cineteca Nacional de Chile, Mónica Villarroel menciona que uno de los periodos que ha tenido mayor representatividad en el cine chileno es la fase temporal que incluye la Unidad Popular, su caída, el Golpe de Estado y la posterior dictadura militar: “Desde 1973 hasta el 2011 se han producido más de 73 documentales sobre este tema y período, cifra que corresponde a un tercio del total de la producción de documentales históricos, así como también a un tercio de los documentales históricos producidos en cada década desde 1973 en adelante.”<sup>25</sup> La autora sostiene que si bien se trata de un periodo amplio y con interpretaciones bastante diversas, el cine ha demostrado cierta homogeneidad al momento de querer plasmar el doloroso pasado de la historia reciente de nuestro país. En relación a esto, se dice que la obra que comenzó con aquella tendencia es la famosa trilogía de Patricio Guzmán: *La batalla de Chile*. Y al igual que ella, los primeros filmes que representaban dicho periodo, exponían la cara negativa del régimen militar a partir de las vivencias traumáticas que acontecían en ese momento. Se acusaban las violaciones a los derechos humanos, la falta de libertad y el sufrimiento del exilio. Además se buscaba mantener viva la memoria de la Unidad Popular y de su presidente Salvador Allende. Esas eran las mismas temáticas que afectaban la cotidianidad de los cineastas. Posteriormente, los filmes comenzaron a enfatizar en la lucha por recuperar la democracia y al mismo tiempo, criticaban la construcción de un Chile moderno determinado por las bases de la dictadura: causante de la desigualdad social y de la pérdida de ciertos valores como, la incapacidad de desarrollar una cultura nacional y auténtica<sup>26</sup> En contraposición, Luís Horta sostiene que fue entre los años 1978 y 1988, cuando el cine nacional comenzó a denunciar de manera urgente todos los acontecimientos sociales ocurridos en el país.<sup>27</sup> La diferencia está en que Villarroel nos habla de un proceso cinematográfico donde las temáticas representadas estaban en concordancia con el momento en que se generaron. A diferencia

---

<sup>24</sup> Luis Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno 1990-2010* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013), 17.

<sup>25</sup> Mónica Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (Santiago de Chile: LOM, 2013), 151.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, 51.

<sup>27</sup> Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, 18.

de Horta, quien postula que aquella necesidad de denunciar los hechos ocurridos de la época comenzó a manifestarse a partir del año 1978, cuando la censura y la represión habían disminuido.

Sobre el tema de la memoria, la Directora y Productora Ejecutiva de documentales Claudia Barril postula que, desde la vuelta a la democracia, Chile ha atravesado un periodo denominado como “auge de la memoria”. Fenómeno que está relacionado con el rescate de diversos episodios traumáticos de cierta época y que naturalmente se representan de manera sensible y dispuesta a toda manipulación posible.<sup>28</sup> En relación a ello, a partir de la conmemoración de los treinta años del golpe militar, desde el 2003 hasta el presente, se ha desarrollado una valiosa tarea de recuperación de la memoria, lo cual, en el contexto del retorno a la democracia, ha sido fomentado por las instituciones gubernamentales y organismos de Derechos Humanos, quienes han concebido un relato institucional sobre los hechos de represión y violencia que ocurrieron durante el gobierno militar. Como podemos ver, esta es una tendencia que se sigue desarrollando hasta el día de hoy y que exige justicia y acusa la impunidad y el olvido.<sup>29</sup> Para los cineastas, es una cicatriz que no ha logrado cerrarse por completo, pues, todavía existen algunas secuelas que dejaron sus marcas en la sociedad chilena.

Barril aclara que este fenómeno de recuperación de la memoria ha surgido a partir de una segunda generación de cinéfilos que trabaja principalmente en el área documental y que “se han unido en la tarea de documentar las profundas transformaciones experimentadas por la sociedad chilena, desde la ilusión del proyecto socialista, su derrumbe y la arremetida de un sistema neoliberal sin precedentes.”<sup>30</sup> Este grupo ha realizado un trabajo de “posmemoria”, la cual ha sido forjada por la experiencia de aquellos que crecieron durante los años de dictadura y cuyos recuerdos están definidos por las vivencias de la generación precedente que fue víctima directa de todos los sucesos traumáticos de aquel periodo. En relación a ello, Luís Horta y Pablo Corro concuerdan en que la reinserción de “la industria

---

<sup>28</sup> Claudia Barril, *Las imágenes que no me olvidan* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013), 17.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, 19-21.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 25.

cinematográfica, el año 1990, se hace como un efecto de la nostalgia y la melancolía.”<sup>31</sup> Según el primero, “el cine realizado en nuestro país entre 1989 y 1995 está marcado por la mirada del autor sobre la soledad y el vacío.”<sup>32</sup> Son películas que planteaban un cierto vínculo temático en un cine que intentaba ponerse de pie y a al mismo tiempo sanar las heridas. Se buscaba representar las sensaciones de una sociedad con un futuro que parecía inseguro y un pasado demasiado reciente como para dejarlo atrás.<sup>33</sup>

En relación a lo anterior, Jacqueline Mouesca realiza una crítica sobre el cine que retrata la dictadura militar de Pinochet. La investigadora sostiene que uno de los temas más frecuentes entre quienes estudian las problemáticas del cine chileno es que las tramas políticas, en especial las que tratan tópicos ligados al gobierno militar y a su imponente represión, “han caducado definitivamente, ya no interesan al público y, por lo tanto, tampoco a los realizadores. Ya no deben tocarse.”<sup>34</sup> Según la investigadora, los temas centrales del nuevo cine no debieran estar directamente relacionados con la política, lo cual responde a un cambio en los intereses de la sociedad chilena. Cambios que se han desplegado durante los últimos 20 años aproximadamente y que a han llevado a que, actualmente, los espectadores se sientan más atraídos por la reflexión, la observación y la fantasía.<sup>35</sup> En este sentido, creemos que el cine que trata sobre la dictadura es un gran medio para mantener viva la memoria histórica de nuestro país, por ello, es importante que los realizadores varíen en las temáticas y las formas de trabajarlas. Sus novedosas reflexiones son las que atraen al gran público y enriquecen al conocimiento de la historia.

## **Marco teórico**

Para los efectos de esta investigación, se entiende que el cine es considerado como una fuente histórica, en el sentido de que tiene la capacidad de introducirse en esta materia y reflejar una realidad; sin embargo, no es una fuente objetiva, más bien, es una interpretación de aquella realidad. El historiador y crítico cinematográfico José María

---

<sup>31</sup> Corro, *Retóricas del cine chileno*, 74.

<sup>32</sup> Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, 21.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, 22.

<sup>34</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 133.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, 134.

Caparrós sostiene que el cine y la historia son totalmente compatibles, pues, las películas históricas son un soporte para todo relato pretérito o actual. En vez de redactar una historia, se está filmando una historia.<sup>36</sup>

Peter Burke nos habla del rol que han tomado las imágenes en el campo de la historia. El investigador sostiene que, en el último tiempo, los historiadores han extendido notablemente sus intereses, incluyendo en sus estudios no solo los sucesos políticos, las inclinaciones económicas y las organizaciones sociales; sino también, “la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo, etc.”<sup>37</sup> Por este motivo, a menudo se están utilizando distintos tipos de fuentes, entre las cuales, junto con los textos literarios y los testimonios orales, las imágenes también están ocupando un lugar especial. Un excelente ejemplo del valor de las imágenes como testigos de la historia es el caso del historiador francés Fernand Braudel (1902-1985), quien se basó en la pintura para registrar el alcance de las modas españolas y francesas en tierras inglesas e italianas durante los siglos XVII y XVIII.<sup>38</sup> Las imágenes tienen la capacidad de contextualizar un periodo determinado y de convertir al espectador en testigo de aquella realidad. Como lo dice el mismo concepto, estas nos permiten imaginar las cosas.

Francisco Zubiaur Carreño coincide con las posturas de Burke y Caparrós, y hace una crítica a los historiadores que no toman en cuenta el valor de las imágenes como una fuente histórica. El autor postula que: “por lo general, la película cinematográfica no ha sido valorada por el historiador como una fuente para el conocimiento histórico, al considerarla de espaldas a la realidad y sometida a intereses extra históricos.”<sup>39</sup> Muchas veces esto ocurre porque los historiadores suelen renegar las representaciones históricas del cine, tildándolas de sencillas, alteradas e imprecisas. Lo que obedece a su desconocimiento del discurso cinematográfico como una forma de expresión artística que no trata de revelar datos históricos como si se tratara de un libro, sino que busca contextualizar el acontecer histórico de una forma más general, donde además se pueden apreciar visualmente las

---

<sup>36</sup> Caparrós, *100 películas*, 9.

<sup>37</sup> Burke, *Visto y no visto*, 11.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, 101.

<sup>39</sup> Zubiaur, “El cine como fuente de la historia”, 205.

emociones y sentimientos que quiere expresar el realizador.<sup>40</sup> Robert Rosenstone postula que a muchos historiadores no les gustan los filmes históricos porque estiman que estos fingen o deforman el pasado. Ellos esperan que el relato cinematográfico sea igual a la historia del libro. Sin embargo, “estos historiadores ignoran las cualidades intrínsecas y las contribuciones de los films históricos.”<sup>41</sup> En este caso, que se trata de una fuente de conocimiento práctica, didáctica y válida. El cineasta tiene la libertad de utilizar las mismas herramientas que manipula un historiador al momento de reinterpretar los hechos del pasado; sin embargo, debemos entender que el cine no es la historia, sino una interpretación y expresión de la realidad. Edward Goyeneche-Gómez concluye que:

“La cuestión fundamental no es determinar si el cine falsea, trivializa u obstaculiza la verdad histórica, puesto que el cine no es la historia, sino cómo, por qué o para qué lo hace. Todo filme es una puesta en escena social que primero selecciona y clasifica objetos, lugares, personas, acontecimientos etc., y después reorganiza ese conjunto social para un público.”<sup>42</sup>

A su vez, Francisco Zubiaur concluye que el mundo cinéfilo no es ni tan solo un medio de entretenimiento u obra artística, ni tampoco, un mecanismo que busca convencer al espectador de cierta doctrina específica. Se trata de un emisor de ideas; un espacio de comunicación. Por eso mismo, algunos autores lo califican como “género informativo”, pues, al igual que un noticiario o reportaje, constituye una fuente para el conocimiento de los hechos.<sup>43</sup> Además, al igual que otros autores mencionados, Zubiaur afirma que los filmes contienen información destacada sobre el momento en que estos fueron ejecutados, lo que ayuda a profundizar en su articulación interna. En este sentido, el cine constituye para el historiador una fuente de doble información, por un lado está el contexto evocado en el filme y por otro lado, está el contexto en que fue realizado el filme. Lo mismo ocurre con sus medios similares –la televisión, el vídeo, la web, entre otros–. Todas ellas son fuentes históricas que deberían incorporarse al mundo de las fuentes tradicionales.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibíd.*, 206.

<sup>41</sup> Rosenstone, *El pasado en Imágenes*, 37.

<sup>42</sup> Edward Goyeneche-Gómez, “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual”, *Scielo*, Septiembre 13, 2012, 393.

<sup>43</sup> Zubiaur, “El cine como fuente de la historia”, 211-112.

<sup>44</sup> *Ibíd.* 218-219.

Con respecto a la influencia del creador del filme, Jacqueline Mouesca sostiene que el realizador cinematográfico organiza lo que va a filmar, “antes, durante y después del rodaje. En suma, se realizan filmes perfectamente estructurados, en los hechos que se registran, gracias al riguroso control que se ejerce sobre su película el realizador.”<sup>45</sup> En este sentido, los cineastas y documentalistas no representan la verdad, sino una verdad, o mejor dicho, una visión o forma de ver. El creador de un filme tiene una gran influencia sobre la sociedad y muchas veces puede aprovecharse de aquella situación. Según Edward Goyeneche-Gómez, en el mundo existen patrones estéticos y codificaciones fílmicas que conllevan aspectos ideológicos, ya sean de imposición, adaptación, reproducción, resistencia cultural, etc. Los cuales, en el caso del cine, muchas veces se asocian directamente a procesos políticos nacionales e internacionales.<sup>46</sup> Así, un recurso comúnmente utilizado por el mundo cinematográfico es llevar a la gran pantalla temas que son popularmente reconocidos y de esta forma obtener una mayor aceptación dentro de la sociedad. Peter Burke vincula esta idea con el hecho de que a lo largo de la historia, “las imágenes han sido utilizadas a menudo como medio de adoctrinamiento, como objeto de culto, como estímulo para la meditación y como arma en los debates... (Por ello) la iconografía era importante en el pasado, porque las imágenes eran un medio de adoctrinamiento en el sentido original del término, es decir, para popularizar las doctrinas religiosas.”<sup>47</sup> Como podemos observar, las imágenes, al ser apreciadas con la vista, tienen una gran facilidad para incorporarse en la mente de las personas y ser retenidas por un largo periodo tiempo, por eso muchas veces se utilizan como un medio publicitario que permite adoctrinar a las personas.

Hay que considerar que, para un mismo hecho histórico, siempre habrá distintos puntos de vista. Lo importante es que estudiemos todas las perspectivas para poder comprender el hecho de la forma más completa y objetiva posible. Según Goyeneche-Gómez, el problema está en que los estereotipos culturales perjudican la manera de contemplar la realidad, a fin de cuentas, todo está determinado por y para la sociedad, pues, la forma en cómo vemos las

---

<sup>45</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 14.

<sup>46</sup> Goyeneche, “Las relaciones entre cine, cultura e historia”, 389.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 60-61.

cosas, están ilustradas por un contexto social y cultural ya existente. “Los modos de ver son nuestros ojos sociales. Ojos que son invenciones culturales, incorporadas de tal manera en nuestra propia corporalidad, que creemos que son nuestros propios ojos biológicos. En realidad la forma como miramos e interpretamos el mundo obedece a palabras claves.”<sup>48</sup> Con esto se quiere decir que el cine, aunque no reproduzca de manera explícita la realidad o la historia, se guía por parámetros determinados –y por ende– permite comprender la forma en cómo las sociedades contemporáneas han ido construyendo e implementado normas específicas para codificar y representar toda información, las cuales están vinculadas a modelos culturales que dependen de sistemas ideológicos más amplios.<sup>49</sup> En este sentido, es importante recalcar que, a pesar de que el mundo cinematográfico es una forma de expresión artística, las “lecciones de historia” de un filme lograrán servir para acercarse a los sucesos, personajes y problemáticas de la época, siempre y cuando estas aproximaciones sean correctas en función de la seriedad y del respeto histórico por parte del director.<sup>50</sup> Por lo tanto, es muy importante que los cineastas y documentalistas deseosos de representar un hecho histórico, tengan un grado de prudencia y reproduzcan imágenes coherentes y cercanas a la realidad.

En relación a lo anterior, esta subjetividad en las imágenes es la que abre paso al tema de la fiabilidad de las fuentes; si pueden ser utilizables o no, pues, como postula Burke, “las imágenes pueden haber tenido por objeto comunicar su propio mensaje, pero no es raro que los historiadores hagan caso omiso de él para “leer entre líneas.”<sup>51</sup> Tanto el historiador como el cineasta pueden alcanzar un grado de influencia dentro de la sociedad. El investigador de la historia del cine Siegfried Kracauer, logró demostrar que los historiadores, al igual que los fotógrafos, escogen los aspectos del mundo real que desean reproducir. “Todos los grandes fotógrafos se han sentido perfectamente libres de seleccionar los motivos, el marco, la lente, el filtro, la emulsión y el grano, según su sensibilidad.”<sup>52</sup> ¿Acaso no le ocurre lo mismo a cualquier historiador que busca las fuentes más óptimas para poder llevar a cabo sus investigaciones y así darle un sentido a sus

---

<sup>48</sup> Goyeneche, “Las relaciones entre cine, cultura e historia”, 397.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, 397.

<sup>50</sup> Caparrós, *100 películas sobre Historia Contemporánea*, 7.

<sup>51</sup> Burke, *Visto y no visto*, 18-19.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, 27.

argumentos? En el cine ocurre lo mismo, el realizador proyecta sobre las imágenes sus ideas más inconscientes. En este sentido, es necesario investigar al historiador antes de empezar a estudiar los acontecimientos históricos. De la misma forma que, antes de utilizar el testimonio de una imagen o de un libro, se debe averiguar el propósito que con ello busca su autor.

En relación al concepto “cine histórico”, Mónica Villarroel propone una diferenciación entre lo que sería ficción o documental. La explicación que nos entrega es que la característica más singular de los documentales es el lazo que estos tienen con el mundo real. En cambio, en el caso del cine histórico de ficción, a pesar de que este debería tener la intención de ser fiel a la realidad, no siempre lo logra de manera eficaz. Según la autora, el gran problema de ello se ha dado porque también se considera como cine histórico a ese que no tiene la intención de serlo, “este es el que utiliza la historia como telón de fondo, aquel que no narra el relato de un gran evento o personaje, sino del día a día, pasando por alto la objetividad.”<sup>53</sup> A fin de cuentas, si tomamos en cuenta todas esas obras como cine histórico, surgirían múltiples interpretaciones del pasado y cada una de ellas tendría algo distinto que contar, lo que podría generar una gran cantidad de versiones sobre un mismo hecho histórico.<sup>54</sup>

Con respecto al cine de ficción que busca aproximarse a la investigación histórica,<sup>55</sup> José María Caparrós nos entrega una clasificación que se divide en tres: la primera se refiere al reflejo de las distintas épocas a través de películas que, sin una intención directa de “hacer historia”, poseen un argumento social y, con el paso del tiempo, pueden transformarse en significativos vestigios históricos, o bien, sirven para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una época determinada. Un claro ejemplo de esto se puede observar en las obras realizadas por el movimiento neorrealista,<sup>56</sup> por ejemplo, con películas como *El ladrón de bicicletas* y *El limpiabotas*. Marc Ferró: gran exponente en la utilización del cine

---

<sup>53</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 146.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, 146.

<sup>55</sup> En la ficción se nos ofrece un mundo, pero un mundo diferente a cualquier otro. Tiene un diseño propio y construye la acción con el propósito de narrar una historia en la cual los actores ensayan sus papeles y no se interpretan a sí mismos. Los lugares geográficos pueden ser o no ser réplicas o imitaciones de la realidad, siempre y cuando no se ponga en peligro la congruencia o el estatus narrativo (Mouesca, *El documental chileno*, 11).

<sup>56</sup> Movimiento cinematográfico que surgió en Italia luego de haber finalizado la Segunda Guerra Mundial, el cual tenía como propósito el mostrar la realidad social de manera más legítima y real (ver más adelante, capítulo 2.1).

como fuente histórica y como medio didáctico, clasifica estas películas como “reconstrucción histórica”, pues, son filmes que retratan a la gente de una determinada época: su modo de vivir, sentir, comportarse, vestir e incluso, hablar. El segundo bloque es sobre las películas de “ficción histórica”, ellas son las que traen a la memoria un pasaje de la historia, o simplemente, se basan en ciertos personajes reales. Esto con la finalidad de relatar sucesos pretéritos, pero desde una perspectiva poco precisa, por ende, su enfoque histórico no es tan riguroso, lo que hace que se acerque más a una leyenda o relato novelístico. Tal es el caso de muchos filmes hollywoodenses, como por ejemplo *Lo que el viento se llevó* y *Los tres mosqueteros* (1948). Finalmente, el tercer bloque hace mención a los filmes de “reconstitución histórica”, que serían aquellos que tienen una intención directa de hacer historia, pues, aluden a una época o suceso histórico, reconstruyéndolo con la mayor precisión posible, la cual siempre dependerá de la perspectiva subjetiva de cada realizador. En este apartado podemos encontrar obras clásicas como *La Marsalesa* o *Napoleón*.<sup>57</sup>

A diferencia de Caparrós, Francisco Zubiaur sostiene que la aproximación del cine a la historia se ha hecho solo por dos medios. Uno revela las inquietudes sociopolíticas del momento concreto en que se realiza el filme; y la otra vía es la que comprende la película como una investigación histórica, donde todos los datos y sucesos son empíricamente demostrables. Ambos modos de aproximación pueden ser tan criticados como la historia escrita, ya que “nunca representarán la realidad como un espejo, sino como la interpretación de un conjunto de datos organizados.”<sup>58</sup> No debemos olvidar que el estudio de la historia siempre será evocado desde un ángulo particular, por ende, el realizador siempre buscará ordenar y establecer los argumentos en base a las interpretaciones personales que él tenga.

Con respecto al documental, en la década del 20 en América Latina, este era un género menos desarrollado que la ficción. Fundamentalmente se limitaba al cine de actualidades, pues, por lo general, las cosas que se registraban eran los desfiles militares, las ocupaciones del presidente o de otras autoridades del gobierno, las ceremonias de institutos

---

<sup>57</sup> Caparrós, *100 películas sobre Historia Contemporánea*, 25-28.

<sup>58</sup> Zubiaur, “El cine como fuente de la historia”, 206.

educacionales, la apertura de construcciones públicas, las actividades deportivas y culturales, las ceremonias religiosas, las visitas de figuras internacionales, etc. En definitiva se mostraban situaciones cotidianas de actualidad, las cuales tendieron a regularizarse en forma de “noticieros”, satisfaciendo la necesidad informativa de la sociedad.<sup>59</sup> Pero a partir de los años 50, el documental adoptó una mirada mucho más crítica, incorporando temáticas como: las irregularidades en el mundo del trabajo, las desigualdades sociales, la explotación infantil, entre otros. Esta forma de hacer cine fue promovida por las escasas condiciones que existían en el mundo cinematográfico, por lo tanto, quienes se atrevían a realizar esta labor, se condicionaban –por falta de mayores recursos– al simple registro de imágenes documentales. Muy pocos tenían la posibilidad de poder aventurarse en el cine de ficción.<sup>60</sup> De esta forma, rápidamente el documental comenzó a ser confundido con el llamado cine militante, ideológico, retórico y de propaganda política; idea que tiene cierta trascendencia, pues, a lo largo de la historia, el realizador documental ha plasmado “una postura política determinada, la cual se define por su antifascismo”<sup>61</sup> A partir del año 70, con el cine documental casi definido como un cine militante y de propaganda, los realizadores comenzaron a registrar el proceso político del cual se sentían parte.<sup>62</sup> Estos tenían la posibilidad de manifestar sus ideas más profundas gracias a una revalorización y relativización de la historia y la memoria. Como postula el documentalista Jorge di Lauro: “Nosotros entendíamos que para Chile –un país como el nuestro, en estado de desarrollo– había que ser útil, había que educar y la manera de educar no era a través del cine de ficción. Comprendíamos también que el cine industria no se va a producir nunca porque no están dados los elementos para que se produzca.”<sup>63</sup> De esta forma, la realización de documentales, además de manifestarse como un método educativo, también fue una forma de enfrentar la invasiva industria norteamericana que se traducía en la marcada presencia del cine de ficción.

Por su parte, Jacqueline Mouesca sostiene que el documental es el medio que brinda mayor apoyo a la memoria al momento de reconstruir los rasgos de una época histórica. La

---

<sup>59</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 43.

<sup>60</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 34.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, 29.

<sup>62</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 16.

<sup>63</sup> Hector Ríos y José Román, *Hablando de cine* (Santiago de Chile: Ocho libros, 2012), 49.

explicación que nos entrega es que este género se utiliza para reflejar los acontecimientos de una realidad, ya sea presente o pasada. Si se realiza en un tiempo presente es más fácil trabajar con los materiales que este le ofrece. Pero si se quieren abordar temas pretéritos, el documentalista está obligado a investigarlos previamente, y no tiene otra alternativa que conformarse con lo que queda de ellos o apoyarse en los relatos de testigos.<sup>64</sup> Por ello, el realizador de ficción tiene un mayor dominio que el documentalista, pues, en algunas ocasiones, la opción que tiene este último para tener todo el control de su obra, está arraigado al montaje final. Sin embargo, aunque muchas veces no puede intervenir en lo que acontece frente a la cámara, si puede reunir pruebas que ratifiquen la validez de sus argumentos por medio de testigos o expertos que avalen sus ideas.<sup>65</sup>

A pesar de que en el último tiempo, el documental se ha ido desarrollando cada vez más y ha tomado un rol importante en el medio audiovisual. Este género permaneció a la sombra del cine hasta entrados los años 20. Fue en ese entonces cuando apareció una figura clave que ayudó a constituir y delimitar al género documental. Nos referimos al explorador de minas norteamericano Robert J. Flaherty, el cual, en una de sus muchas expediciones a Canadá, decidió retratar la vida de los esquimales situados en la bahía de Hudson.<sup>66</sup> Flaherty estrenó en 1922 su documental *Nanuk, el esquimal*, en el que pasó dos años y medio conviviendo con un cazador y pescador esquimal con el fin de retratar la vida de este tal como se veía en la realidad.

Caparros sostiene que a pesar de que el género documental siempre ha estado en una posición inferior al cine, este tiene una responsabilidad mucho mayor, ya que su objetivo principal es retratar momentos específicos de la historia de la humanidad. Como se postula en su libro, está estrechamente ligado a los inicios del cine, pues “los primeros experimentos de la fotografía en movimiento tenían la imperiosa necesidad de “documentar” la realidad. Las primeras películas de los hermanos Lumière eran “vistas” que captaban simples instantes de la vida cotidiana y que documentaban la realidad

---

<sup>64</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 14.

<sup>65</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 14.

<sup>66</sup> Caparrós, Crusells y Mamblona, *100 documentales para explicar historia*, 18.

social,<sup>67</sup> siendo bautizados por el historiador Erik Barnow como los primeros profetas del filme documental. Peter Burke ejemplifica lo anterior con dos casos distintos: por un lado está el fotógrafo alemán August Sander, quien realizó una colección llamada *Espejo de los alemanes*, la cual fue publicada en 1929 y su objetivo era representar a la sociedad a través de fotos tomadas de personas típicas. Al mismo tiempo, el fotógrafo americano Roy Stryker expuso lo que él llamaba fotografías “documentales”, las cuales consideraba como un nuevo medio del que los historiadores podían valerse para “captar elementos importantes, aunque fugaces, de la escena social.”<sup>68</sup> Como podemos ver, Stryker y Sander estaban invitando a observar cualquier especie de relato histórico a través de fotografías que documentaban y reflejaban una realidad.

Por su parte, Francisco Zubiaur señala que “el documental queda próximo al reportaje y a la crónica porque ofrece una información sobre la actualidad, pero se distancia de ellos por su tratamiento más a fondo de una cuestión y su sentido más marcadamente interpretativo.”<sup>69</sup> En este sentido, el documental tiene la capacidad de mostrar una realidad y reflexionar sobre ella, pues, al realizador le interesa plantear su visión sobre los hechos que está documentando.

“En el cine documental se nos muestra el mundo histórico, es decir, el de la realidad verdadera, pero con una forma particular de mirarla, apoyándose en una argumentación característica que define su funcionamiento.”<sup>70</sup> Al respecto, el cineasta y documentalista Pedro Chaskel postula que al momento de realizarse un documental, la voluntad del realizador no apunta necesariamente a hacer una obra de arte, sino que a contar una verdad.<sup>71</sup> En este caso, la verdad del realizador.

A modo de conclusión, según el reconocido director de cine Miguel Littín, “el cineasta es un testigo de la vida, al igual que un pintor, un escultor, un poeta o un escritor.”<sup>72</sup> De igual forma que la música, la pintura, la poesía y la escultura; el cine es una forma de expresión

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, 18.

<sup>68</sup> Burke, *Visto y no visto*, 129.

<sup>69</sup> Zubiaur, “El cine como fuente de la historia”, 213.

<sup>70</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 15.

<sup>71</sup> Ríos y Roman, *Hablando de cine*, 68.

<sup>72</sup> Miguel Littín en conversatorio sobre el ciclo cinematográfico “Nuevo Cine Latinoamericano. A 50 años del Festival de Viña del Mar”, Cineteca Nacional de Chile, 16 de abril de 2019.

artística que responde a las interpretaciones personales de cada realizador. Teniendo esto en cuenta, el cine histórico y la historiografía sí pueden ir de la mano, ya que ambos comparten la condición de discursos actualizadores del pasado. Los dos se consideran una vía hacia el conocimiento, pero al mismo tiempo, abiertos a un espacio libre para la posible interpretación de la realidad. Por ende, tanto el historiador, como el realizador de cine histórico, cumplen una función similar: desempeñar un rol dentro de la historiografía y entregar una lectura sobre ella. En este sentido, la cinematografía ha tendido a ser más criticada respecto a su condición como fuente histórica, principalmente, por problemas relacionados con la verosimilitud y la objetividad al momento de reconstruir audiovisualmente el pasado. Sin embargo, el cine es capaz de entregar otro tipo de acercamiento a la realidad, un acercamiento didáctico que se adecúa a los tiempos actuales y que le permite al espectador sentirse parte de aquella realidad. Es por esta razón que la enseñanza de la historia a través del mundo audiovisual es una excelente forma de acercar a las personas en esta materia, pues, te permite visualizar e internalizar las imágenes en tu memoria con mayor facilidad. Por ende, a pesar de que la cinematografía es una fuente de conocimiento con ciertos reparos, por el hecho de ser más manipulable, tanto el cine histórico de ficción, como el documental, sí pueden ser considerados como una fuente histórica, pues, ambos representan de una u otra forma la realidad, ya sea de manera fidedigna o interpretativa. Los dos pueden servir para las lecciones históricas o para introducir al espectador sobre el contexto de los realizadores; tanto en sus ideas personales o en la realidad que los rodeaba al momento de ejecutar el filme. En nuestra investigación interesan ambas materias de conocimiento; por un lado, los hechos históricos puntuales que se representan en los filmes, y por otro lado, la visión que han entregado los cineastas sobre el periodo en cuestión. Esta nos lleva a comprender el contexto de producción de las obras cinematográficas y su relación con la toma del poder por parte de los militares. Situación que ha generado una ideologización en el cine que trata sobre la dictadura de Pinochet.

## **CAPÍTULO 1. CHILE EN CLAVE GUERRA FRÍA: UNA PAÍS POLARIZADO**

Durante la segunda mitad del siglo XX, Chile se vio marcado por el contexto internacional de “Guerra Fría”, enfrentamiento político, económico, social y cultural iniciado al finalizar la Segunda Guerra Mundial, donde Estados Unidos y la Unión Soviética se impusieron como las dos potencias que querían liderar el mundo e introducir sus ideologías entre el mayor número de naciones. El bloque occidental promovía el capitalismo y el bloque oriental el comunismo; dos modelos que parecían opuestos e irreconciliables. El conflicto internacional generó una polarización a nivel mundial y Chile no estuvo exento de aquella realidad. En el siguiente capítulo estudiaremos al país en clave “Guerra Fría”; desde el momento en que los sectores progresistas y revolucionarios comienzan a ganar terreno en el espectro político, pasando por el triunfo histórico de Salvador Allende y su llegada al gobierno, y finalizando con la destrucción del sueño socialista cuando los militares se toman el poder. Estos hechos responden al dominio que obtuvieron países como la Unión Soviética y Estados Unidos en distintos momentos de nuestra historia. Dicha influencia generó una polarización nacional en materias políticas, económicas, sociales y culturales.

### **El empoderamiento de la izquierda chilena**

A lo largo de la historia chilena, a pesar de que las clases populares han formado el volumen innegablemente mayoritario de la población nacional (tres cuartos), pocas veces ha sido apreciada como un cuerpo social esencial dentro de la nación, más bien, solo se le ha considerado como una simple parte de ella, como un sector más entre otros.<sup>73</sup> Desde que el país consiguió su emancipación, la democracia estuvo limitada a la elite urbana y terrateniente,<sup>74</sup> pero a principios del siglo XX, este grupo acomodado se vio amenazado por sectores provenientes de la clase obrera y media del país, las cuales comenzaron a tomar un rol cada vez más importante, ya sea en las faenas salitreras del norte, en las industrias textiles de la capital, y en las minas de carbón del sur.<sup>75</sup> Este cambio social detonó durante el gobierno de Salvador Allende, el que se vio marcado por un fuerte conflicto que había comenzado a dar sus primeros brotes 50 años antes con la llegada de Arturo Alessandri a La Moneda (1920-1925). “El siglo XX tuvo una partida de nacimiento con la irrupción de los sectores populares y medios a la lucha política y su explícito intento de cuestionar la hegemonía sustentada por la oligarquía hasta esa fecha.”<sup>76</sup> A partir de ese momento surgió el primer cambio social importante en Chile, el cual se vio fomentado por la llamada “Cuestión Social,”<sup>77</sup> y las evidentes falencias políticas, sociales y económicas del sistema oligárquico y parlamentario efectuado por la elite.

Sumado a lo anterior, entre el año 1938 y 1952 surgió un importante crecimiento del Estado gracias a los llamados gobiernos radicales,<sup>78</sup> los cuales fortalecieron aún más la clase media y el desarrollo económico del país. Durante este periodo se creó la Corporación de Fomento

---

<sup>73</sup> Gabriel Salazar, *La violencia política popular en las “grandes alamedas”. Santiago de Chile 1947-1987 (una perspectiva histórico-popular)* (Chile: SUR, 1990), 45.

<sup>74</sup> Se utiliza para referirse a los propietarios de grandes extensiones de tierra. Este fue un grupo que, hasta mediados del siglo XX (aprox.), contuvo gran parte del poder político y económico del país.

<sup>75</sup> Arturo Valenzuela y Pamela Constable, *Una nación de enemigos. Chile bajo Pinochet* (Chile: Universidad Diego Portales, 2013), 20-21.

<sup>76</sup> Verónica Valdivia Ortiz, “Yo, el León de Tarapacá. Arturo Alessandri Palma, 1915-1932”, *Historia*, Vol.32, 1999, 486.

<sup>77</sup> Término acuñado en Europa producto de las desventajas sociales generadas por la Revolución Industrial. “Consecuencias sociales, laborales e ideológicas de la industrialización y urbanización naciente: una nueva forma dependiente del sistema de salarios, la aparición de problemas cada vez más complejos pertinentes a vivienda obrera, atención médica y salubridad; la constitución de organizaciones destinadas a defender los intereses de la nueva clase trabajadora.” James O. Morris, *Las elites, los intelectuales y el consenso. Estudio de la cuestión social y el sistema de relaciones industriales en Chile* (Santiago: Editorial del Pacífico, 1967), 80.

<sup>78</sup> Período histórico que comprende los gobiernos de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), Juan Antonio Ríos (1942-1946) y Gabriel González Videla (1946-1952). Su ideología aparece como una respuesta intermedia a los gobiernos liberales y conservadores que se turnaban el poder. En 1920, a raíz de las innumerables preocupaciones y dificultades relacionadas con la cuestión social, donde había una nula protección hacia las clases más bajas del país; se dio inicio a una serie de instituciones gubernamentales que buscaron cubrir las necesidades básicas de la ciudadanía. Esto dio origen al Estado de bienestar, el cual proponía un modelo donde el gobierno suministraba servicios que respondían a los derechos sociales de la mayor cantidad de habitantes del país. “La etapa de los gobiernos radicales es conocida, además, por su política económica: se atribuye generalmente a los radicales la iniciativa de hacer intervenir al Estado en las diversas esferas de la producción y de la vida económica, lo que habría significado una ruptura con el antiguo estado liberal, que dejaba toda la iniciativa a la empresa privada... favoreciendo a la industrialización y esbozando los primeros intentos de planificación en Chile.” José del Pozo, “Los gobiernos radicales en Chile frente al desarrollo (1938-1952)”, *Caravelle*, N°53, 1989, 38.

a la Producción (CORFO)<sup>79</sup> y se fundaron diversas empresas fiscales. Las bases de actuar de aquellos gobiernos se amparaban en principios como la igualdad, la libertad, la democracia, la solidaridad nacional y el bienestar común, lo que entregó una mayor participación representativa a la naciente clase media que había surgido gracias al desarrollo económico y al crecimiento del Estado. Sin embargo, “en un estilo mucho más flexible y pragmático, el Partido Radical, predominante en esos 14 años, hizo todo tipo de alianzas que finalmente terminaron en el descrédito de la actividad política.”<sup>80</sup> El caso más emblemático fue que el presidente Gabriel González Videla había sido electo con los votos de izquierda y después la persiguió y gobernó en favor de la derecha. Todo esto comenzó a generar un fuerte rechazo hacia la política chilena. En 1946, González Videla había sido el candidato de la Alianza Democrática, constituida por radicales, comunistas y democráticos, el cual ganó con un 40% de los votos. Su mandato se desarrolló al comienzo de la Guerra Fría y a pesar de que su candidatura presidencial fue auxiliada por los comunistas, la presión norteamericana y algunos conflictos internos lo llevaron a decretar la “Ley de Defensa Permanente a la Democracia,” más conocida como la “Ley maldita”, la cual fue publicada el 3 de septiembre de 1948 y tuvo como finalidad la prohibición política del Partido Comunista.<sup>81</sup> Esto trajo un mayor recelo por parte de los sectores progresistas, promoviendo aún más los anhelos de una revolución.

En este contexto, luego de que finalizara el periodo radical, la sociedad chilena comenzó a fraccionarse cada vez más. A partir del año 1952 hasta 1970, se desarrollaron los gobiernos de Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958), Arturo Alessandri Rodríguez (1958-1964) y Eduardo Frei Montalva (1964-1970), los cuales crearon una serie de reformas que gestaron el entorno indicado para la crisis de 1973. Durante el gobierno de Ibáñez se promulgaron dos leyes que tuvieron un gran eco: la primera reorganizó el sistema electoral al incorporar

---

<sup>79</sup> El año 1939 se funda la empresa estatal CORFO con el fin de potenciar y desarrollar la industrialización del país. Durante los gobiernos radicales el Estado comenzó a tomar un rol mucho más participativo y proteccionista en la economía nacional. Una de las razones fue la desastrosa situación económica producto de la crisis de 1929, la cual trajo un impacto catastrófico para la economía nacional, dejando en evidencia que su modelo mono exportador basado en el salitre estaba generando una dependencia devastadora. De esta manera se crearon grandes empresas indispensables para el desarrollo de Chile, como la Empresa Nacional de Electricidad (Endesa), la Empresa Nacional del Petróleo (Enap), la Compañía de Acero del Pacífico (Cap) y la Industria Azucarera Nacional (Iansa). “Historia Corfo”, Corfo. En <https://www.corfo.cl/sites/cpp/movil/historiacorfo>.

<sup>80</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 20.

<sup>81</sup> Nicolás Acevedo Arriaza, “Un fantasma recorre el campo: Anticomunismo, sindicalización campesina y Ley de Defensa Permanente de Democracia (Chile, 1946-1948)”, *Scielo*, N°42, junio 2015, 144-146.

la cédula de identidad,<sup>82</sup> dando por finalizado el cohecho y amplificando notablemente la participación ciudadana, pues, también se incorporó el voto femenino dentro de la constitución. Así, las elecciones comenzaron a tener una mayor representatividad participativa a nivel nacional. La otra ley proclamada fue la abolición de la “Ley Maldita”<sup>83</sup>, esta generó un importante asenso de la izquierda chilena, la cual dejó de ser silenciada y retornó a la competencia política. Según Roberto Silva Bijit, con estas nuevas leyes, a partir de las elecciones presidenciales de 1958, se estrenaron en Chile los “tres tercios” que estructuran la política nacional: en un extremo está la izquierda, la cual está compuesta por comunistas, socialista y radicales; en el centro se encuentra la Democracia Cristiana; y al otro extremo está la derecha, integrada por liberales y conservadores. Estos tres grupos irán fortaleciendo ambiciones y proyectos excluyentes que buscaban tomar las riendas del país, la izquierda con sus principios marxista-leninistas, el centro con una mirada más progresista, y la derecha con su ideología capitalista-liberal. En definitiva, los partidos políticos sufrieron una gran descomposición y división que finalmente trascendió a la sociedad chilena.<sup>84</sup> Esto se tradujo en que todas las estructuras también se politizaron; donde la cultura no estuvo exenta de aquella situación. En el caso del cine, este también tomó una postura política y comenzó a comprometerse con la realidad nacional. En esta época, los realizadores empiezan a utilizar el cine como un medio de adoctrinamiento que develaba la situación vivida en el país, poniendo en el tapete temáticas como la injusticia social, el subdesarrollo latinoamericano, la búsqueda por emanciparse de la industria cinematográfica hollywoodense, entre otros.

Sumado a esta división del espectro político, durante aquel periodo también surgieron diversas reformas que dividieron aún más a la sociedad chilena, las cuales fueron empujando paulatinamente a la crisis ocurrida durante la Unidad Popular. Algunos de estos cambios son: la reforma agraria comenzada por Jorge Alessandri y profundizada por Frei Montalva, con la que, hasta el año 1970, se llegaron a expropiar “mil300 predios, que equivalían a más de tres millones de hectáreas y representaban el 15% de las tierras

---

<sup>82</sup> Ricardo Gamboa Valenzuela, “Reformando reglas electorales: la cédula única y los pactos electorales en Chile (1958-1962)”, *Scielo*, Vol. 31, N°2, 2011, 159.

<sup>83</sup> “Ley N°12.927 deroga la Ley de Defensa Permanente de la Democracia”, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. En [https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle\\_eleccion?handle=10221.1/63061&periodo=1925-1973](https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63061&periodo=1925-1973).

<sup>84</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 21-22.

productivas del país. Cerca de 30 mil familias campesinas fueron beneficiadas en esta etapa.”<sup>85</sup> Este proceso significó una gran tensión en el campo, tanto por el repudio de los terratenientes, como por la ansiosa rebeldía de los campesinos que querían acelerar el proceso, llevándose a cabo cientos de huelgas, ocupaciones de casas patronales y múltiples tomas de terrenos.<sup>86</sup> Julio Pinto sostiene que la reforma agraria fue, sin duda, el hito que marcó el destino de la derecha chilena, demostrando que “su esperanza de poder mantener su historia táctica había llegado a su fin,”<sup>87</sup> a través de ella se modificó el predominio de los grandes latifundios de tierra y de una jerarquía social inamovible, autoritaria y patronal que favorecía el monopolio de la elite católica en el poder.

Con el pasar de los años, el descontento social de las clases más desfavorecidas había encontrado una forma de expresión electoral en la política multipartidista de la época. Los partidos de izquierda prometían hacerse cargo de sus peticiones, en donde el Estado redistribuiría “los recursos en programas de salud, vivienda, trabajo y pensiones, para mejorar el estándar de vida de las clases trabajadoras y de los pobres.”<sup>88</sup> Sin embargo, el profundo conflicto ideológico generado por la Guerra Fría impuso una discusión infranqueable que estalló durante el gobierno de Salvador Allende. “Fueron tiempos de un despertar más positivo: un fortalecimiento de los compromisos sociales, una revitalización y validación de la identidad y de los valores.”<sup>89</sup> En este sentido, la clase media y baja comenzaron a tomar cada vez más poder y querrán imponerse frente a la eterna aristocracia chilena que hasta entonces había mantenido el dominio del país. Este es un periodo donde, el campesinado y las clases populares comienzan a tomar un rol cada vez más importante dentro de la sociedad, y el mundo cinematográfico también se encargará de reivindicar a este extenso grupo social. Los cineastas empiezan a salir a grabar a las calles, y el pueblo va a convertirse en el personaje principal de sus historias.

---

<sup>85</sup> María Teresa Corvera Vergara et al., *Reforma Agraria Chilena. 50 años: historia y reflexiones* (Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2017), 11.

<sup>86</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 23-24.

<sup>87</sup> Julio Pinto, Verónica Valdivia y Rolando Álvarez, *Su revolución contra nuestra revolución. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)* (Chile: LOM, 2006), 55.

<sup>88</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 40.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, 97.

Como nos cuenta la historia, toda la situación descrita responde al contexto internacional de la época, más conocido como la “Guerra Fría”. Consecuente con esta lógica, la Unión Soviética apoyó la Revolución Cubana (1959)<sup>90</sup> y al mismo tiempo, Estados Unidos implantó una serie de acuerdos militares en la mayor parte de los países del continente, fundando en 1963 la Escuela de las Américas de Panamá, también conocida como la Escuela Antiguerrillas, cuyo objetivo era preparar a jóvenes, militarmente, y formarlos en los peligros que podía traer el comunismo al mundo.<sup>91</sup> En siete años se calcula que miles de oficiales chilenos habían pasado por la escuela de Panamá.<sup>92</sup> De esta forma, las dos superpotencias actuaban como ejes influyentes de poder en el contexto internacional y cooperaban financiera y militarmente con los países aliados. Chile fue testigo partícipe de las tensiones ideológicas del siglo XX. Como postula Fernandois: “En la polarización de los años sesenta y comienzos de los setenta, norteamericanos y soviéticos se multiplicaron en sus esfuerzos por promover en Chile políticas que estuvieran acordes con la lectura que hacían de sus propios intereses.”<sup>93</sup> En este sentido, “una parte sustancial de la identidad de todas las sociedades humanas se nutre de la interrelación con su entorno cercano o lejano.”<sup>94</sup> En el caso chileno, el ascenso de la izquierda al poder es un hecho que concuerda con las experiencias globales. La llamada Revolución Cubana dejó grandes secuelas en la izquierda chilena al cautivar de manera casi total el alma del Partido Socialista. Entre 1965 y 1973 las nuevas expresiones izquierdistas tomaron, de distinta forma, a Cuba como un modelo a seguir. El MIR nacido en 1965, tenía como principal objetivo imitar el modelo cubano de revolución armada y su posterior régimen castrista. El MAPU, fundado en 1969, también formó una ideología inspirada en el país caribeño. Incluso la Izquierda Cristiana y hasta el Partido Radical reflejaban algún grado de frenesí con el caso cubano. En definitiva,

---

<sup>90</sup> Movimiento guerrillero y revolucionario de izquierda encabezado por Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara que provocó un duro golpe hacia el hegemónico poder estadounidense, generando el fin de la dictadura de Fulgencio Batista y el inicio de la era dictatorial castrista. Discurso de Fidel Castro el 8 de enero de 1959 durante su entrada triunfal a La Habana: “Pero ¿quién ganó la guerra? El pueblo. El pueblo ganó la guerra. Esta guerra no la ganó nadie más que el pueblo. Y lo digo por si alguien cree que la ganó él, o por si alguna tropa cree que la ganó ella. Y por tanto, antes que nada, el pueblo.” Arnaldo Silva León, *Breve Historia de la Revolución Cubana* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2013), 4.

<sup>91</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 26.

<sup>92</sup> La escuela seguía la Doctrina de Seguridad Nacional, la cual era impulsada por el gobierno estadounidense y proponía que las Fuerzas Armadas de los países latinoamericanos debían reformar su labor para ocuparse únicamente de asegurar el orden interno, con el fin de contrarrestar cualquier ideología, organización o movimientos de corte marxista-leninista. “Se propone realizar el adiestramiento del personal escogido latinoamericano para que logre niveles más altos de profesionalismo, mayores capacidades en el mantenimiento de la seguridad interna y una mayor contribución militar al desarrollo nacional... (hay) un notable cambio en la percepción de su función profesional: las fuerzas armadas ya no se preparan para enfrentar a supuestos enemigos externos como los procedentes de fuera del continente, sino que se especializan en tácticas y misiones de guerra internas.” Gregorio Selsler, “Las bases de EE.UU. en Panamá. El destino del Comando Sur y de la Escuela de las Américas”, *Nueva Sociedad*, N°63, Noviembre-Diciembre 1982, 61.

<sup>93</sup> Joaquín Fernandois, “¿Peón o actor? Chile en la Guerra Fría (1962-1973)”, *Estudios Públicos*, N° 72 (1998): 153.

<sup>94</sup> Joaquín Fernandois, *La revolución inconclusa. La izquierda chilena y el gobierno de la Unidad Popular* (Chile: Centro de Estudios Públicos, 2013), 181.

“la aparición de la Cuba revolucionaria consagraría a la izquierda chilena en su casi totalidad a un modelo de sociedad y de sistema político que sería diametralmente distinto y contradictorio con la democracia chilena.”<sup>95</sup> Durante aquel periodo apareció la opción de la vía armada como un método para llegar al poder, en donde las figuras de Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara, se convirtieron en íconos que promovían y representaban el éxito de la guerrilla en la toma del poder.

Hasta el año 1973, los agitados movimientos sociales asumieron un rol predominante. Se difundió un ambiente de grandes transformaciones que incrementaron la pluralidad de acciones de violencia política popular, las cuales ya no oscilaban entre polos diversos, sino “convergentes, que suman fuerza y velocidad específicamente políticas contra el sistema dominante.”<sup>96</sup> De esa forma, movimientos como el MIR, alimentados desde La Habana con la más pura doctrina de la vía armada, tomaran cada vez más fuerza y promovieron este modelo dentro del país.

## **1.2 La izquierda llega al poder**

En un periodo en que Chile se encontraba sumamente polarizado y politizado, el médico y político socialista Salvador Allende, asume el poder presidencial el día 3 de noviembre de 1970, obteniendo 1.075.616 votos (36,3%), seguido de Jorge Alessandri con 1.036.278 votos (34,9%), y por Radomiro Tomic con 824.849 votos (27,9%).<sup>97</sup> Allende fue electo con una diferencia de 39.338 votos, no tenía mayoría en el parlamento y una parte de la sociedad no compartía sus ideales, lo cual le generó grandes conflictos internos en el congreso y un importante caos social. Sin embargo:

“La existencia de este clima político es fundamental para entender el carácter de la campaña electoral de la Unidad Popular en 1970. Ubicados en la cresta de la ola de una serie de movimientos sociales que ponían en jaque a la administración de

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*, 194.

<sup>96</sup> Salazar, *La violencia política popular*, 125.

<sup>97</sup> Arturo Fontaine Talavera y Miguel González Pino, *Los mil días de Allende* (Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos, 1997), 11.

Eduardo Frei, como el de los pobladores y los campesinos, la izquierda chilena profundizó su estrategia para enfrentar las elecciones: la combinación de lo electoral con la agitación social... aprovechando además las diferencias entre la derecha y el centro.”<sup>98</sup>

Este gobierno fue apoyado por la Unidad Popular, un conglomerado de partidos de izquierda, cuyo proyecto político era establecer un estado socialista a través de vías legales, llevando a cabo la estatización de las áreas más fuertes de la economía, la profundización de la reforma agraria y la nacionalización del cobre. El programa de gobierno dio origen a la articulación del poder popular, reflejado en las Juntas de Abastecimientos y Precios (JAP), los cordones industriales, los comandos comunales, los comités agrarios, y los almacenes populares, dejando en claro el carácter rupturista de este gobierno.<sup>99</sup> A nivel mundial, Allende no solo fue el primer presidente socialista en ser electo democráticamente, sino también, el primero en pretender consolidar un programa socialista a través de la vía pacífica; esta es conocida como “la vía chilena al socialismo.”

La Unidad Popular logró mantenerse solo tres años en el poder, siendo interrumpida abruptamente por un Golpe de Estado. El fracaso de Allende se debe a distintas razones, por un lado, el país se encontraba “completamente ideologizado, con proyectos políticos excluyentes y utopías pendientes.”<sup>100</sup> Así brotaron numerosas agrupaciones disgustadas en diversas zonas del país, las cuales se manifestaron, generalmente, en forma agresiva, transformando a la nación en una “verdadera revolución de las aspiraciones, donde todos pedían más y lo querían ahora.”<sup>101</sup> Ello generó un caos social profundo, con personas que se rehusaban al entendimiento ideológico, poniéndose en una postura defensiva y antagónica que terminó hundiendo al país en la polarización, en el odio y en la incertidumbre. A diario se observaban violentas manifestaciones o riñas entre grupos extremistas e irreconciliables. Nos referimos a los que seguían ideologías pro allendistas y sus adversarios. En medio de esta atmósfera, la violencia aumentó, produciéndose dos

---

<sup>98</sup> Rolando Álvarez Vallejos, “La Unidad Popular y las elecciones presidenciales de 1970 en Chile: la batalla electoral como vía revolucionaria” *CLACSO*, N°28, noviembre, 222-223.

<sup>99</sup> Pinto, Valdivia y Álvarez, *Su revolución contra nuestra revolución*, 59.

<sup>100</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 25.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, 25.

asesinatos políticos que significaron una nueva forma de atacar al adversario, tal como había ocurrido con el comandante en jefe del ejército, el general René Schneider, quien fue asesinado en manos de un grupo de ultraderecha. El 8 de junio de 1971, un grupo de extrema izquierda, la Vanguardia Organizada del Pueblo (VOP)<sup>102</sup> asesinó al ex vicepresidente de la república, Edmundo Pérez Zujoviz, y el 27 de julio de 1973, un grupo de extrema derecha, donde participaron militantes del Frente Nacionalista Patria y Libertad,<sup>103</sup> asesinó al edecán del Presidente Allende, Arturo Araya Peeters.<sup>104</sup>

En cuanto a lo político, un problema que afectó al correcto desarrollo del gobierno socialista fue la unión de partidos opositores que se cohesionaron como una fuerza antagónica capaz de hacer lo que sea para impedir llevar a cabo el programa de la UP. “El Partido Nacional promoverá el acercamiento con la Democracia Cristiana, para demostrar que el Gobierno cuenta con un apoyo minoritario... y para hacer un frente único ante la coalición oficial.”<sup>105</sup> Esta alianza se transformó en un obstáculo permanente para el presidente, lo que desembocó en la ingobernabilidad del país, y significó la pérdida definitiva de la DC como un posible aliado para poder bloquear a la derecha y seguir avanzando.<sup>106</sup> Esta división en el congreso generó una incesante lucha de poder entre el Ejecutivo y el Legislativo, la cual culminó con las elecciones parlamentarias de marzo de 1973. La UP obtuvo el 43,4% de los votos, lo que le permitió ampliar su representación en el congreso en 6 diputados y 2 senadores, sin lograr la cantidad necesaria para convertirse en mayoría y llevar a cabo las reformas revolucionarias que tanto deseaba. A su vez, la oposición obtuvo un 54,7%, con lo cual consiguió mantener la superioridad, pero no logró obtener la cantidad de parlamentarios necesarios para denunciar constitucionalmente al presidente.<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> Fue una organización revolucionaria chilena de ultraizquierda que se formó el año 1968 y creía en la vía armada e insurreccional para que se instaurara el Gobierno de la Unidad Popular y se consolidara el socialismo.

<sup>103</sup> Fue un movimiento paramilitar chileno con ideologías de corte ultraderechistas y nacionalistas. Se formó en 1971 en respuesta al gobierno de la Unidad Popular, siendo el principal grupo insurreccional que se resistió a las nuevas políticas socialistas implementadas por el presidente Salvador Allende.

<sup>104</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 56.

<sup>105</sup> Juan Carlos Arellano, “El Partido Nacional en Chile: su rol en el conflicto político (1966-1973)”, *Atenea*, N°499, Concepción, 2009, 167-168.

<sup>106</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 50.

<sup>107</sup> Sofía Correa Sutil et al., *Historia del siglo XX chileno* (Chile: Sudamericana, 2001), 272.

La lucha entre la oposición y el gobierno se volvió cada vez más irreconciliable, surgiendo dirigentes gremiales que, afligidos por su situación económica, llevaron a cabo una continua resistencia en contra del gobierno socialista, la que se tradujo en constantes manifestaciones y en un paro colectivo en octubre de 1972, en el cual colaboraron 600 mil personas y paralizaron 23.000 camiones. Esta huelga comenzó el 9 de octubre y alcanzó tal magnitud, que el presidente no pudo solucionarla, viéndose obligado a solicitar la ayuda de las Fuerzas Armadas, las cuales debieron incorporarse al gobierno y aplicar mano dura. El nuevo gabinete juró el 2 de noviembre y ya el 5 de ese mes tenían resuelto el conflicto.<sup>108</sup> Con esta situación se demostró un hecho importantísimo: los gremios desconfiaban de la Unidad Popular, pero no así de las Fuerzas Armadas, ya que estas eran las únicas capaces de solucionar los problemas del gobierno, tal como había ocurrido en el ruido de sables del año 1924.<sup>109</sup>

Sobre la manera en cómo se llevó a cabo el programa de gobierno de la Unidad Popular y las razones de su fracaso, la principal causa fue su “imposibilidad de resolver la profunda contradicción entre la legalidad existente en el país y la revolución socialista que quería imponer.”<sup>110</sup> Se querían obtener transformaciones radicales, pero sin sobrepasar la constitución vigente. El presidente se encontraba imposibilitado de poder cumplir todas sus promesas, como por ejemplo: la desaparición del parlamentarismo y de la figura presidencial, donde se sugería una nueva Constitución, en la cual, el poder estaría radicado a la soberanía popular, transformándose en una cámara exclusiva para que el pueblo exprese sus ideas. También, se hablaba del “traspaso del poder de los antiguos grupos dominantes a los trabajadores, al campesinado y sectores progresistas de las capas medias de la ciudad y del campo, lo cual se realizaría gracias a las nacionalizaciones que marcarían el fin de la burguesía.”<sup>111</sup> De esta manera, el inicio de “las tomas” fue un hábito que constituyó los primeros actos ilegales del periodo.

---

<sup>108</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 52.

<sup>109</sup> Primera intervención importante de los militares dentro de la política en Chile. Los partidos y parlamentarios habían sido incapaces de darle gobernabilidad al país, oponiéndose a la aprobación de diversas leyes. El 4 de septiembre de 1924 el ejército realizó el llamado “ruido de sables”, el cual manifestaba el rechazo a la aprobación de una dieta parlamentaria y a la postergación de otras leyes sociales. Este hecho generó, en el ideario militar, una solución al desgobierno que habían generado las constantes disputas entre el Ejecutivo y el Legislativo. Carta al director, “4 de septiembre de 1924: otros tiempos, otros golpes”, *Diario Universidad de Chile*, septiembre 2014. En <https://radio.uchile.cl/2014/09/02/4-de-septiembre-de-1924-otros-tiempos-otros-golpes/>.

<sup>110</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 45.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, 46.

Allende buscaba una vía legal para llegar al socialismo y eso le costó no solo problemas con el parlamento, sino que con los mismos partidos que lo seguían. Dentro de la Unidad Popular existían diferencias de opinión que complicaron aún más el desarrollo del programa. Según Steve Sterne, el presidente planificó llevar a cabo una alianza electoral liderada por la izquierda y que planteaba una transformación social abrupta, empática con el desconformismo de la población mayoritaria y con un electorado en constante crecimiento. Por ende, “la reforma social requería una alianza entre las clases trabajadoras explotadas y los sectores progresistas de la clase media. La política de coalición sólo llegaría a ser un instrumento de cambio efectivo si era dirigida desde la izquierda y no desde el centro.”<sup>112</sup> Y para ello, era clave que los partidos socialista y comunista tranquilizaran su enemistad en favor de los intereses de una izquierda unificada. Sin embargo, este conglomerado siempre mostró ciertas diferencias de opinión que lo dividían, pues, la gran mayoría no creía que podía hacerse una revolución socialista dentro de la legalidad vigente, sino que, el único camino posible era el desarrollo de la vía armada. Como postula el cineasta Aldo Francia: “En tiempos de Eduardo Frei Montalva hubo más posibilidades, aunque parezca increíble... Después ya no se pudo hacer debido a que había tantas diferencias de partidos, tanto cuoteo. Todo era muy difícil.”<sup>113</sup> En este sentido, el apoyo que Allende recibía provenía principalmente de las masas populares, no de los que lideraban su propio grupo político. La Unidad Popular era todo menos una coalición unificada, esta mezclaba, por un lado, grupos más mesurados que concordaban con la postura de Allende, en cuanto a generar transformaciones revolucionarias, a través de vías legales, y por otro lado, habían grupos más extremistas, que creían que la batalla política sería vencida únicamente por medio de la lucha armada.<sup>114</sup> Esta situación le trajo diversos problemas al presidente. Uno de ellos fue el año 1971 cuando en una gira internacional, Allende logró obtener un préstamo de solo 47 millones de dólares, cuando en realidad buscaba realizar operaciones de 500 millones. Este crédito era una de las opciones que le quedaban para superar la crisis en Chile, pero, ni Moscú, ni La Habana, confiaban en el

---

<sup>112</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 45.

<sup>113</sup> Ríos y Román, *Hablando de cine*, 26.

<sup>114</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 61.

modelo híbrido que estaba llevando el líder socialista.<sup>115</sup> La mezcla legal y revolucionaria no podía tener un resultado exitoso.

Sin embargo, fue el jurista Eduardo Novoa, el que le dio a Salvador Allende la solución para poder mantener sus prácticas revolucionarias bajo un marco legal. Durante este periodo se acudió a los llamados “resquicios legales”, los cuales cimentaron la senda legal para estatizar gran parte de la producción nacional. “Los resquicios legales fueron grosso modo, la utilización de legislación vigente, tal vez poco conocida por el ciudadano común e incluso por los mismos abogados y juristas de la época... útiles para una primera fase del programa del Presidente socialista.”<sup>116</sup> Novoa escarbó en antiguas leyes que lo llevaron a encontrar un estatuto decretado el año 1932 que autorizaba la expropiación, el nombramiento de interventores de empresas de comercio o industrias y la requisición de mercadería. Estas prácticas se podían llevar a cabo bajo la autorización del presidente, ya fuera que: las empresas paralizaran sus producciones o para asegurar el correcto suministro hacia la nación. De esta manera, el modus operandi era que los trabajadores declaraban la huelga o se tomaban la industria, así, la empresa quedaba detenida, razón por la cual esta era intervenida y los propietarios naturales pasaban a ser sustituidos por un interventor denominado por el gobierno, quien tomaba el dominio de la fábrica y luego comenzaba a gestionar su expropiación. En ese acto se requisaba toda la producción, pues, era necesario retomar la correcta distribución de la empresa. El gran problema fue que esta práctica se tradujo en la toma ilegal de miles de fábricas para que fueran incorporadas al área social, sin embargo, el proceso terminó por salirse de control, ya que el Estado no tenía la capacidad suficiente de contener toda esa cantidad de demandas.<sup>117</sup> Hacia diciembre de 1972, el gobierno de Allende había recurrido a más de trescientas intervenciones o requisiciones permanentes, y poseía o administraba más de doscientas industrias. En 1973, el Estado llegó a controlar el 80% de la producción industrial del país.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 53.

<sup>116</sup> Alejandro Luis Polanco Ramírez, “El pensamiento jurídico-social de Eduardo Novoa Monreal. Cambio social y juristas en Chile años 60-70 S.XX. XIV Jornada Interescuelas”, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013. En <http://cdsa.academica.org/000-010/285.pdf>.

<sup>117</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 47-48.

<sup>118</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 59

Durante el gobierno de Allende se llevó a cabo un nuevo enfoque económico. Se comenzó a extender la gama de ideas socialistas radicales al proponer la nacionalización de las minas de cobre, las cuales sostenían gran parte de la economía nacional.<sup>119</sup> “El voto unánime en el Congreso Nacional para la nacionalización del cobre logrado el 11 de julio de 1971 devela una profunda convicción política pocas veces alcanzada en los años de historia de Chile.”<sup>120</sup> En una primera instancia, esta práctica trajo excelentes resultados a la nación. El año 1971 la situación del país mejoró bastante, entregándole una esperanza a todos los adherentes de la Unidad Popular. “En el plano económico, el PIB creció un 9%, el crecimiento industrial fue del 15% y el crecimiento comercial de un 16%. A esto hay que agregar un alza en las remuneraciones, tanto para el sector público como privado, cercano al 30%. La emisión de billetes ascendió al 170% y la cantidad de dinero circulante subió a un 113%... (Además), Allende recibió al país con un 35% de inflación y terminó el año 71 rebajándola al 22%.”<sup>121</sup> Todo indicaba que las nuevas implementaciones económicas estaban dando buenos resultados a la nación.

Eran muchas las señales positivas que llevaban a pensar que el proceso podía llegar a buen puerto. Sin embargo, a fines de ese mismo año, comenzó a presentarse un debacle en la economía y aparecieron los primeros signos de insatisfacción en la población producto de los diversos tipos de racionamiento alimentario que se manifestaron en las filas para poder comprar y en las famosas huelgas con cacerolas vacías que reclamaban por el desabastecimiento del país. Entre las constantes promesas sobre estatizar la economía y los diversos líderes sociales prometiendo tierras y empresas a los trabajadores, se generó una gran cantidad de tomas que se salieron de control y el gobierno no pudo fiscalizar. Además, los obreros y campesinos no estaban bien capacitados para hacerse cargo de las industrias o haciendas, razón por la cual comenzó a generarse una disminución en la productividad, lo que trajo consigo una falta de suministros y el correspondiente disgusto de la población. En 1972 la inflación alcanzó el 255%, y en 1973 se disparó abruptamente al 600%. A su vez, la importación de productos agrícolas y alimenticios aumentó de 192 millones de dólares

---

<sup>119</sup> *Ibíd.*, 45.

<sup>120</sup> Gustavo Lagos, “Reflexiones sobre la nacionalización del cobre chileno”, Pontificia Universidad Católica de Chile, Programa de Investigación en Economía de Minerales, Santiago, Chile, Julio de 2011. En [http://www.gustavolagos.cl/uploads/1/2/4/2/12428079/reflexiones\\_g.\\_lagos\\_nacionalizacion\\_del\\_cobre\\_g.\\_lagos\\_4-4-13\\_a.pdf](http://www.gustavolagos.cl/uploads/1/2/4/2/12428079/reflexiones_g._lagos_nacionalizacion_del_cobre_g._lagos_4-4-13_a.pdf).

<sup>121</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 50.

(1971) a 512 millones en 1973.<sup>122</sup> Todo ello provocó una escasez generalizada a nivel nacional y le dio un pase a la oposición para culpar al presidente Allende de sus métodos de gobierno. Como el caso de algunos que intentaron repercutir en el conocimiento cinematográfico de la población para que esta creyera que la falta de estrenos hollywoodenses correspondía a un aspecto más de la escasez y el fracaso de la Unidad Popular.<sup>123</sup>

En este escenario, la sociedad chilena ya no solo se encontraba fraccionada. Había una polarización política, económica y cultural que respondía al contexto nacional e internacional. Este es un periodo marcado por las demandas sociales, el surgimiento de diferentes coaliciones políticas, la creciente participación de los sectores populares en el ambiente público, y la ideologización extremista de los diversos movimientos políticos. Todas estas situaciones llevaron a que surgieran múltiples grupos contrarios entre sí y sin ningún punto de encuentro. El país se encontraba en un grado de ideologización tan alto que se abrió camino a una crisis que abarcó todas las estructuras. “Tales circunstancias significaron que, tarde o temprano, las facciones dominantes en cada campo –por un lado la coalición de izquierda de Allende y por otro lado las opciones de derecha y de centro– terminarán más interesadas en aplastar al sector oponente que en negociar con él.”<sup>124</sup> Parecía que todos sabían lo que estaba ocurriendo, pero nadie hacía nada para remediarlo. En vez de llegar a un acuerdo común y solucionar el conflicto que acechaba al país, cada uno buscaba desacreditar al enemigo e imponer sus ideas.

### **1.3 El ahogo del sueño socialista**

En septiembre de 1973, Chile marchaba descontroladamente hacia el colapso. El gobierno era incapaz de mantener controlada su revolución y a sus opositores. Esto trajo una serie de acciones que redistribuyeron el poder y la propiedad privada, produciéndose una fuerte lucha social y una abrumante crisis económica. Además de la inflación y escasez

---

<sup>122</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 50-51.

<sup>123</sup> Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas* (Santiago de Chile: Uqbar, 2008), 51.

<sup>124</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 59.

de productos, también surgió una atmósfera de violencia que se expresó no solo en riñas ciudadanas, sino que también en los medios políticos y en la prensa.<sup>125</sup> Steve Sterne sostiene que la Unidad Popular falló porque su presidente se enfrentó a una imponente lucha en diversos frentes. “Era un presidente minoritario intentando un cambio radical dentro de una democracia parlamentaria, un líder del Tercer Mundo sitiado por Estados Unidos, un populista económico bajo una intensa presión, un líder político tensionado por una coalición dividida internamente. Un revolucionario que enfrentaba una acelerada revolución desde abajo, un demócrata que no pudo refrenar el espectro de la violencia y de la oposición desleal.”<sup>126</sup> Allende quería cambios revolucionarios, pero no tuvo el apoyo suficiente para poder llevarlos a cabo.

En plena crisis política, económica y social, el presidente Salvador Allende fue derrocado el 11 de septiembre de 1973 a través de un golpe militar incitado y apoyado por el gobierno de Estados Unidos, en el que colaboraron las tres áreas de las Fuerzas Armadas junto con Carabineros de Chile. A partir de este momento comienza el periodo denominado como dictadura militar, en donde el General Augusto Pinochet se mantuvo durante 17 años en el poder. En este sentido, “el término de la democracia se explica porque hay un proyecto consiente de reemplazarla como régimen político por otro, y porque los actores que encarnan ese proyecto tienen fuerza, en el momento de crisis de legitimidad y de agudización de todos los factores de crisis latente, para imponer otro tipo de régimen.”<sup>127</sup> En relación a ello, Roberto Silva sostiene que “más que Fuerzas Armadas golpistas, lo que le ocurrió a los uniformados es que se sintieron como los únicos que podían poner orden en un país desordenado por la propia Unidad Popular, polarizado, dividido y atizado de odio tanto por la derecha como la izquierda.”<sup>128</sup> A este suceso se le atribuyen diversas razones: además de la intensa crisis política, social y económica, los militares nunca tuvieron la certeza de que ellos tenían el monopolio de las armas, pues habían diversas escuelas de guerrillas y de grupos paramilitares ya sea de extrema izquierda, como de derecha. A su vez, las Fuerzas Armadas entendieron que solo ellas tenían el poder necesario para restituir

---

<sup>125</sup> *Ibíd.*, 65.

<sup>126</sup> *Ibíd.*, 64.

<sup>127</sup> Manuel Antonio Garretón y Tomás Moulian, *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1993), 228.

<sup>128</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 69.

el orden y la legalidad del país, ya que, incluso el mismo Allende había requerido de su ayuda en algunas situaciones conflictivas que no había logrado manejar. También, había una necesidad de actuar unidos para evitar una guerra civil o cualquier división en la homogeneidad de las Fuerzas Armadas. Y finalmente, hubo una importante influencia por parte de la escuela antiguerrillas de Panamá, en la cual, muchos oficiales comprendieron que no estaban capacitados exclusivamente para combatir enemigos extranjeros, sino que también existía la posibilidad de tener que luchar contra adversarios internos asociados a corrientes marxistas.<sup>129</sup>

“El logro asombroso de Chile, en el contexto latinoamericano, era precisamente su resistente constitucionalismo democrático.”<sup>130</sup> Pero el año 1973, los políticos se dedicaron a opacar al presidente en vez de solucionar los problemas del país. Esta situación obligó a las Fuerzas Armadas a tomar las riendas del poder y a transgredir no solo la tentativa socialista de la Unidad Popular, sino que además, aquellos legendarios 150 años de gobierno constitucional. Pues, como nos ha relatado la historia, “mientras los países vecinos eran continuamente asolados por golpes y revoluciones, los presidentes de Chile cedieron el paso obedientemente a sus sucesores y el Ejército se mantuvo a raya.”<sup>131</sup> Sin embargo, el 11 de septiembre de 1973 la situación llegó a tal extremo, que los militares se vieron en la necesidad de cambiar su tradición y pasar a llevar el sistema democrático inquebrantable que tanto los caracterizaba.

Para redistribuirse el poder de forma equitativa, la Junta Militar se había repartido las áreas de trabajo de una manera tal, que el mando quedaba dividido. El Ejército era responsable del sector Interior, Defensa y Relaciones Exteriores. La Armada se hacía cargo de la Economía; la FACH manejaba el Área Social; y Carabineros se preocupaba de la Agricultura. Pero según Ascanio Cavallo, en los convulsionados días de marzo del 74 esta situación cambiará y se evidenciará la necesidad de homogeneizar el dominio de las Fuerzas Armadas. “Una cabeza debía sobresalir. Una mano debía imprimir su sello a las decisiones. Un brazo debía tener la chúcarica rienda del país. Innumerables disputas de

---

<sup>129</sup> *Ibíd.*, 69.

<sup>130</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 29.

<sup>131</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 20.

cuantía menor venían sucediéndose continuamente.”<sup>132</sup> Este será el momento preciso para que Augusto Pinochet demuestre su autoridad y tome el control del país. En junio de 1974 se originó una transformación elemental en la articulación de la Junta. Esta dejó de manejar las tareas ejecutivas, quedando bajo el alero de la cabeza del organismo, el Comandante en Jefe del Ejército, quien se transformó en el jefe supremo del país. En diciembre de ese mismo año, Augusto Pinochet obtuvo el título de presidente de la República.<sup>133</sup> En este sentido, Carlos Huneeus sostiene que el régimen se caracterizó por ser dictatorial y autoritario, donde las principales decisiones fueron tomadas por Pinochet y el encauzamiento del curso político se amoldó a sus propósitos, pudiendo manifestar que “en este país no se mueve ni una hoja sin que yo lo sepa.”<sup>134</sup> Esto se explica gracias al poder que alcanzó a desempeñar el General, ejerciendo una doble ocupación de índole institucional y político. Fue jefe de Estado y del Ejército, cargos que ejerció de forma activa durante todo el régimen militar. La personalización de este puesto le entregó total capacidad para hacer y deshacer cambios en el alto mando, sacando a oficiales que no eran de su confianza y sustituyéndolos por otros que sí le eran leales. De esta forma se creó un meticuloso sistema de designaciones para obtener un cuerpo de generales que fueran fieles a sus planes y decisiones.<sup>135</sup>

A pesar de que en la etapa inicial de gobierno, este fue compuesto exclusivamente por miembros de las Fuerzas Armadas, con el pasar de los años, se comenzaron a integrar diversos civiles como miembros del gabinete. De hecho en marzo de 1976, ya eran ocho los civiles que lo integraban.<sup>136</sup>

“La decisiva influencia de las elites civiles y la vigencia de las ideas políticas de diversas vertientes conservadoras permiten considerar el régimen de Pinochet como una ruptura parcial del desarrollo político, pues mostró una considerable continuidad con ciertas tendencias de este, especialmente de la derecha.”<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Oscar Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época 1973-1988* (Chile: Debolsillo, 2004), 40.

<sup>133</sup> Franciso Sánchez y Mauricio Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile* (Chile: Maye, 2010), 73.

<sup>134</sup> “Las frases más controvertidas del ex dictador Augusto Pinochet”, *20 minutos*. En <https://www.20minutos.es/noticia/180543/0/pinochet/frases/polemicas/>.

<sup>135</sup> Carlos Huneeus, *El Régimen de Pinochet* (Santiago de Chile: Sudamericana, 2000), 65.

<sup>136</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 180.

<sup>137</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 28.

En relación a lo anterior, uno de los pilares fundamentales del liderazgo de Pinochet fue la adhesión de las colectividades de derecha, ya sean liberales, conservadoras, extremistas o más neutrales. Algunos de los grupos de apoyo más importantes fueron el movimiento “Patria y Libertad” y el partido “Nacionalista”. Sin embargo, el principal conjunto civil que apoyó el régimen fue el Movimiento Gremial,<sup>138</sup> el cual participó enérgicamente en su instalación y fortalecimiento, valiéndose del contexto autoritario para desplegar sus propias intenciones políticas: la cimentación de una imponente doctrina derechista. Este grupo fue fundado y liderado por Jaime Guzmán, un político de mucho intelecto, con un gran talento para atraer jóvenes y capacidad de influenciar al mismísimo Pinochet, logrando ser su principal asesor civil a través del eficiente trabajo elaborado en múltiples áreas institucionales, como “la Secretaría General de Gobierno, a la que apoyó en tareas de propaganda y difusión. También, colaboró con la Junta de Gobierno y, especialmente, con el general Pinochet, redactando sus principales discursos y participando en la Comisión de Estudios de la Nueva Constitución.”<sup>139</sup> Jaime Guzmán realizó sus estudios en la Universidad Católica, uno de los lugares donde el gremialismo se desarrolló con más fuerza.

Como sostienen los autores de *Historia del siglo XX chileno*, el fuerte autoritarismo del régimen quedó reflejado en el llamado “terrorismo de Estado sostenido en el tiempo, practicado con tales grados de violencia y crueldad.”<sup>140</sup> El gobierno se encargó de fichar y ubicar a cabezas políticas y agitadores discrepantes, los cuales terminaron siendo exiliados, asesinados o torturados. De esta manera, se creó una cultura de miedo y violencia, que según Sterne “estaba encarnada en los secuestros individualizados, en las “limpiezas” políticas de instituciones claves, como escuelas y universidades, y en los allanamientos masivos a vecindarios específicos para invadir las casas y buscar sospechosos.”<sup>141</sup> Así, el terrorismo de Estado sirvió de instrumento para construir el nuevo orden institucional,

---

<sup>138</sup> Fue un movimiento liberal-conservador nacido en la mitad de la década de 1960 e inspirado en la Doctrina Social de la Iglesia. Discurso de Jaime Guzmán en la Universidad Católica, año 1963: “Creemos que hoy día el catolicismo de nuestra patria enfrenta una batalla decisiva en el campo de espiritual e intelectual contra enemigos muy poderosos, que han comprendido la trascendencia que reviste la conquista de las esferas universitarias en un avance metódico y progresivo. Y sin justamente las Universidades Católicas las que (...) las que constituyen hoy en día los más firmes bastiones de nuestra causa.” Renato Cristi, “La primera etapa de Jaime Guzmán”, *Estudios Públicos*, N°143, 2016, 219.

<sup>139</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 63.

<sup>140</sup> Correa et al., *Historia del siglo XX chileno*, 276.

<sup>141</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 70.

significando una ardua lucha contra el antiguo régimen de corriente marxista. El mundo cinematográfico también sintió las represalias de la dictadura, por ende, el tema de las violaciones hacia los derechos humanos será uno de los tópicos más representados dentro de los filmes. Era la manera que tenían los cineastas de mostrarle al mundo la situación de violencia que se estaba viviendo en nuestro país.

Durante este periodo se cometieron continuas violaciones a los Derechos Humanos a todos aquellos opositores del régimen militar. Los cuales, además de ser una minoría perseguida por sus ideales, tampoco tenían un apoyo legal que los protegiera en contra de los abusos perpetrados, pues la mayoría de los abogados chilenos sentía un rechazo por los inculpados y no tenía la disposición de representarlos ante un juez. Según Arturo Valenzuela, la excepción fue un reducido conjunto de demandantes, en su mayoría demócratacristianos, que se dedicaron voluntariamente a defender a múltiples presidiarios y víctimas del acecho. Gran parte de estos abogados trabajaba mediante el Comité de Cooperación para la Paz,<sup>142</sup> organización que se encargó de otorgar asistencia a todos aquellos chilenos que sufrían persecución política. De esa forma, la mayoría de los jueces hizo vista gorda ante los atropellos de los Derechos Humanos; toda prueba de tortura, secuestro o asesinato fue constantemente negada o tergiversada.

La represión política que existió durante la dictadura militar estuvo en manos de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Organización que estuvo dirigida durante cuatro años (1973-1977) por el Coronel y luego General Manuel Contreras. Desde sus inicios se convirtió rápidamente en el principal medio que combatió a los opositores del régimen militar, formando una amplia red de trabajadores que provenían de las tres ramas de las Fuerzas Armadas y Carabineros.<sup>143</sup> Inmediatamente después del Golpe se disparó una ofensiva secreta en contra de la revolución marxista y de los adversarios de Pinochet. Pero oficialmente, la DINA fue fundada el 18 de junio de 1974 por una resolución de la Junta que le designó “producir la inteligencia que se requería para la formulación de políticas, planificación y para la adopción de medidas que procuren el resguardo de la

---

<sup>142</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 126.

<sup>143</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 60.

seguridad nacional y el desarrollo del país.”<sup>144</sup> Para satisfacer correctamente esa labor, se estipuló por medio de artículos secretos, que el jefe de la organización podía solicitar servicios públicos de cualquier índole, además de estar en contacto directo con servicios de seguridad internacional y colaborar en acciones clandestinas fuera del país.<sup>145</sup> Por último, poseía la facultad para arrestar sospechosos y realizar allanamientos sin que fuera necesaria una orden judicial. Así, desde un comienzo, la DINA contó con puntos de captura donde se empleó la violencia y la tortura. Fueron numerosas personas las que sufrieron algún tipo de represión por parte del régimen, dentro de las cifras estudiadas, se dice que:

“Cerca de 450.000 personas –incluidos los afectados y sus familias– debieron exiliarse, sea por motivos políticos o económicos... y la minuciosa investigación realizada por la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, creada por la misma comisión de verdad y reconciliación (conocida como comisión retting), demostró que hubo un total de 3.197 personas muertas por efectos de la represión o acciones violentas.”<sup>146</sup>

El Coronel Manuel Contreras Sepúlveda, había sido alumno de Augusto Pinochet y abalaba profundamente la necesidad de realizar una purgación ideológica a nivel nacional, por lo tanto, creía de manera urgente en la lucha contra los grupos izquierdistas que habían demostrado cierto manejo militar y una conducta subversiva.<sup>147</sup> “La primera prioridad de la DINA era el MIR, que había prometido resistir al gobierno militar hasta la muerte.”<sup>148</sup> Esto es un símbolo de que el régimen quería imponer sus ideales a como dé lugar, y para ello, el fin justificaba los medios, era necesario hacer desaparecer a todas aquellas personas que afectaran sus planes de gobierno.

Por su parte, la principal forma en que el régimen de Pinochet se legitimó frente a la sociedad fue a través del resurgimiento económico nacional. Esto se explica porque el gobierno actuó de forma autoritaria, llevando a cabo profundos cambios económicos

---

<sup>144</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 96.

<sup>145</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 62.

<sup>146</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 30.

<sup>147</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 57.

<sup>148</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 96.

promovidos por un grupo de tecnócratas conocidos como los Chicago Boys, quienes “modificaron la estructura productiva del país, redefinieron las relaciones del estado con la economía y la sociedad y permitieron el despegue de estas.”<sup>149</sup> Tras el golpe militar, Chile tenía una inflación de 340%, la escasez era abundante y la crisis económica insostenible. Pero al poco tiempo de que comenzaran las reformas liberales, el crecimiento y la recuperación del país fue tal, que se bautizó como el “milagro chileno”. El régimen impuso un programa económico monetarista de contenido neoliberal que se basaba en la privatización y libre competencia de mercado. Este sistema no solo mejoró los problemas macroeconómicos que sufría el país, sino que transformó la estructura productiva, logrando alcanzar una tasa de crecimiento anual de 7,9% hasta el año 1997.<sup>150</sup>

Como ya mencionamos, este programa estuvo ligado a los Chicago Boys, equipo conformado por múltiples economistas e ingenieros que cumplieron un rol dentro del gobierno, primero bajo el mandato de Sergio de Castro, y a partir de 1985, fue Hernán Buchi quien tomó las riendas de la situación económica nacional.<sup>151</sup> Regidos por un contexto similar, “hijos de la derecha chilena, estudiantes de clase media y alta en la Universidad Católica durante los años 50 y 60, y que compartían un sesgo religioso conservador, un rechazo visceral del socialismo y un desprecio por la desenvuelta democracia de masas chilena.”<sup>152</sup> Este grupo fomentó un contra movimiento que renegaba la polarización en el ambiente universitario producto de la influencia de los diversos partidos políticos de la época. Promoviendo, exclusivamente, temas estudiantiles y –en algunos casos– gremiales. Según Arturo Valenzuela, entre los gremialistas más activos se encontraban aquellos que impulsaban los postulados de la escuela de economía monetarista de la Universidad de Chicago. Durante los años 1956 y 1961, a través de un programa amparado por el gobierno de Estados Unidos, alrededor de 150 estudiantes obtuvieron becas para realizar sus estudios de posgrados en Chicago, donde adquirieron todos los conocimientos neoliberales de Milton Friedman.<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 27.

<sup>150</sup> *Ibíd.*, 34.

<sup>151</sup> “Los hombres de las privatizaciones”, *Revista Punto Final*. En <http://www.puntofinal.cl/010302/nac.html>.

<sup>152</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 176.

<sup>153</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 177.

En Chile, la implementación del modelo neoliberal estadounidense rompió con todas las bases del programa socialista de la Unidad Popular, incluyendo un amplio espectro de reformas, desde la abolición de los controles de precios, la apertura económica al comercio internacional, el estímulo a las exportaciones, y la ejecución de un abrupto proceso de privatización de empresas.<sup>154</sup> Estas medidas traspasaron el poder que tenía el Estado a manos de privados. “Durante el régimen de Pinochet Chile experimentó cambios profundos, transformaciones que modificaron la forma en que los chilenos vivían, pensaban, estudiaban, trabajaban, compraban, etc.”<sup>155</sup> A grandes rasgos, los ciudadanos sumaron más años de escolaridad; una parte de la población pasó a adquirir una propiedad privada; un porcentaje de los asalariados se adaptó al nuevo método de previsión social; y aparecieron diversos y múltiples productos que se ajustaron a las necesidades de la sociedad, generando un mayor consumismo dentro de todos los estratos sociales.

Sin embargo, no todo fue positivo y una violenta recesión hizo temblar al sistema. El año 1982 se genera una fuerte crisis financiera como consecuencia de la devaluación del peso contra el dólar.<sup>156</sup> Este es un periodo donde la economía nacional se encontraba en una fuerte alza, por ende, el país se había embarcado en un consumismo exacerbado que lo llevó a endeudarse cada vez más con el extranjero. “La excesiva dependencia del crédito externo finalmente jugaría en contra de lo esperado por las autoridades chilenas, ya que a partir de 1980 el panorama económico internacional se ensombreció.”<sup>157</sup> La crisis económica mundial, sumado a dependencia del mercado externo y a la enorme deuda que teníamos con Estados Unidos determinada por un cambio fijo que la incrementaba aún más producto del cobro de intereses, fueron los ingrediente básicos para que se generara una fuerte recesión en nuestro país. De esta manera, a fines del año 80 las ventas hacia el extranjero comenzaron a desplomarse y los costos internos se mantuvieron en alza. Pronto comenzaron a quebrar grandes fábricas. Como postula Ascanio Cavallo: “El milagro chileno comenzó a despeñarse a fines de 1981. Para abril de 1982, la evolución de las cifras era francamente desfavorable. La producción industrial había caído en un 13,5 % durante el

---

<sup>154</sup> Huneus, *El Régimen de Pinochet*, 34.

<sup>155</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 178.

<sup>156</sup> Lorenzini, Gino, “Deuda en dólares y lecciones de la crisis del 82”, *El Mostrador*, 7 de octubre 2014. En <https://www.elmostrador.cl/mercados/opinion-mercado/2014/10/07/deuda-en-dolares-y-lecciones-de-la-crisis-del-82/>.

<sup>157</sup> Bravo, María Angélica, “La crisis económica de 1982”, *Universidad Adolfo Ibáñez*. En [https://www.academia.edu/28135405/Una\\_mirada\\_a\\_la\\_crisis\\_econ%C3%B3mica\\_de\\_Chile\\_en\\_1982](https://www.academia.edu/28135405/Una_mirada_a_la_crisis_econ%C3%B3mica_de_Chile_en_1982).

primer trimestre, mientras las ventas habían bajado en un 12,2.”<sup>158</sup> El “boom” de los años 1977 a 1981 se derrumbó entre 1981 y 1983 producto de una crisis mundial que afectó aún más al mercado chileno, ya que ahora este dependía del exterior.

Todo esto nos lleva a entender que, en el ámbito económico, hubo una transformación sustancial en el papel del Estado, transformando su acción productora y mediadora a una más subsidiaria y observante. Carlos Huneeus sostiene que: “no fue una experiencia democrática que fracasó en su gestión económica, sino que, por el contrario, obtuvo algunos resultados positivos, pero con el consiguiente costo social y en medio de importantes sombras de inhumanidad.”<sup>159</sup> Esto se tradujo en el aumento de poder por parte de las personas privadas, generando una mayor brecha respecto a los ingresos económicos.

Para comprender las principales temáticas de los filmes que trabajaremos en esta investigación, es necesario hacer un recorrido por algunos de los procesos vividos durante el periodo en cuestión. En este caso, la privatización del sector productivo hizo que el Estado disminuyera su participación económica y que aumentaran las desigualdades sociales del país. Este es un tema que el mundo cinematográfico buscará reflejar, pues, en parte, muchos realizadores también se vieron afectados por aquella privatización. Justo antes del golpe militar, el país estaba experimentando un proceso de crecimiento cinematográfico. Se trató de un periodo donde el Estado se estaba encargando de desarrollar una inversión cultural con el fin de formar una verdadera identidad a nivel nacional. En el caso del cine, se estaba creando una gran industria cinéfila estatal. Todo esto lo abordaremos con mayor profundidad más adelante.

Otras dos medidas que sirvieron para legitimar el régimen de Pinochet fueron la Consulta Nacional de 1978 y el plebiscito de 1980. El primero fue un referéndum realizado en Chile el 4 de enero que buscaba consultar a la ciudadanía por el apoyo o rechazo hacia el gobierno. Este se llevó a cabo por un fallo de las Naciones Unidas en contra del régimen militar debido a las condiciones de los Derechos Humanos. Pinochet aprovechó esta situación en su beneficio, implementando el plebiscito para desmentir frente al mundo

---

<sup>158</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 518.

<sup>159</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 28.

todas aquellas críticas de la ONU, poniendo de manifiesto el apoyo que recibía su régimen por parte de la población y fortaleciendo aún más su liderazgo. Para llevar a cabo esta propuesta, el general actuó al borde de la ley, pues como no se podía convocar a un plebiscito, se optó por darle el carácter informal de “consulta”. El contralor general de la República, Hector Humeres, no estaba de acuerdo con el proceso, sin embargo, Pinochet no demoró en reemplazarlo por el ministro del trabajo Sergio Fernández, quien desarrolló una orden para llevar a cabo la consulta.<sup>160</sup> Desde un principio esta fue rehusada por los demás miembros de la Junta, por algunos civiles adherentes al gobierno, por la Conferencia Episcopal de la Iglesia Católica y por la oposición, la cual entendía este suceso como una maniobra que fortalecería aún más la dictadura militar. Ascanio Cavallo lo define como “un acto electoral temido y discutido que fue empujado, contra los fuertes vientos internos, por la sola convicción del general.”<sup>161</sup> No eran un secreto los conflictos internos entre la Armada y la FACH, Leight estaba en total discrepancia con el nuevo manifiesto y no quiso firmarlo. Sin embargo, Pinochet hizo oídos sordos frente a todas las acusaciones y la consulta nacional se realizó de todas formas. Gracias a ella el General quedó en una posición delantera respecto a la Junta.

“En un contexto completamente restringido, con partidos políticos proscritos y con una sociedad controlada, se realizó el plebiscito. La opción SI se impuso con más del 76% de los sufragios.”<sup>162</sup> Sin embargo, más de alguna vez esta consulta ha caído en tela de juicio, pues la votación se realizó sin padrón electoral, ya que los registros electorales habían sido derribados luego del Golpe; además, a los opositores no se les permitió vigilar el conteo de votos en las mesas, siendo muchos de estos detenidos por carabineros; y por último, la convocatoria quebrantó el Estatuto de la Junta y las Actas Constitucionales, puesto que ninguno de esos escritos le permitía al Presidente realizar tal acto.<sup>163</sup> Según la FACH, Pinochet estaba excediendo sus facultades y derechos.

---

<sup>160</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 65.

<sup>161</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 243.

<sup>162</sup> “Consulta Nacional otorga respaldo a régimen militar”, Biblioteca del Congreso Nacional. En [https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle\\_eleccion?handle=10221.1/63185&periodo=1973-1990](https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63185&periodo=1973-1990).

<sup>163</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 249.

Por su parte, el plebiscito de 1980 no expresaba libremente la finalidad de elegir a Pinochet como Presidente de la República, más bien, su objetivo era aprobar la nueva Constitución Política que había sido creada por un equipo de personas que apoyaba al dictador. Sin embargo, en uno de sus artículos se disponía que Augusto Pinochet sería electo como presidente de Chile durante 8 años más.<sup>164</sup> Además, se le permitió mantener la comandancia en jefe del ejército, la cual finalizó en marzo de 1998; año en que se jubiló de sus labores militares, dando inicio a su etapa como senador vitalicio. Todo esto estaba estipulado bajo los mandatos de la Constitución, los cuales habían sido redactados en época de dictadura.<sup>165</sup>

A raíz de la convocatoria del plebiscito se desataron cientos de movilizaciones. Unos buscaban evitar el acto, mientras otros promovían la nueva Constitución. Según Ascanio Cavallo, el extenso discurso del presidente Augusto Pinochet advirtió que “con el fin de evitar toda crítica malintencionada, en el sentido de que se trataría de un plebiscito carente de alternativa, declaró enfáticamente a la ciudadanía que el hipotético rechazo del proyecto aprobado por la Junta de Gobierno significaría el retorno a la situación jurídica y política existente en el país el 11 de septiembre de 1973.”<sup>166</sup> Esta situación le dejó pocas posibilidades a los oponentes del régimen, pues, además de las advertencias de Pinochet, la ciudadanía tampoco tenía la posibilidad de movilizarse, los jóvenes que se negaron sufrieron diversas represarías. 250 miembros del Movimiento Juvenil Democrático fueron detenidos durante los primeros días.<sup>167</sup>

Sobre el espectro electoral, fueron 6.272.868 personas las que votaron, de las cuales, el 65,71% votó por el Sí.<sup>168</sup> Este fue el “momento en que Pinochet consolidó de mejor forma su poder, con las tres fuentes de legitimidad en plena realización: gozaba de legitimidad legal por la aprobación de la Constitución, la legitimidad económica debido a los excelentes indicadores económicos nacionales y de una alta aprobación ciudadana.”<sup>169</sup> A

---

<sup>164</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 75.

<sup>165</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 38.

<sup>166</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 442.

<sup>167</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 450.

<sup>168</sup> “Plebiscito aprueba nueva Constitución Política”, Biblioteca del Congreso Nacional. En [https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle\\_eleccion?handle=10221.1/63186&periodo=1973-1990](https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63186&periodo=1973-1990).

<sup>169</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 67.

pesar de algunas irregularidades y de las advertencias del general, el plebiscito de 1980 tuvo un alto número de votantes.

Finalmente, a partir del año 1983 se desarrolló una extensa etapa de movilizaciones protagonizadas por la oposición del régimen. Esta forzó al gobierno militar a llamar a un plebiscito para el 5 de octubre de 1988, donde la opción Sí significaba la continuidad de Augusto Pinochet en el poder y la opción No establecía plazos concretos para el fin de la dictadura. En ese momento las circunstancias para la oposición eran convenientes, algunos problemas de recesión estaban apareciendo y múltiples protestas acechaban al país, por tanto, el camino había de ser fácil para los detractores.<sup>170</sup>

Luego de la aguda campaña de oposición a la dictadura, ya sea en la colectividad nacional e internacional, el gobierno chileno entendió que el plebiscito debía tener la máxima legalidad y transparencia posible. De esta manera, al cerrarse las inscripciones en los registros electorales, un mes antes del plebiscito, había más de siete millones de chilenos suscritos para votar, lo que equivalía al 92% de aquellos que estaban facultados para emitir su preferencia.<sup>171</sup> Por su parte, el Partido Demócrata Cristiano, encabezado por Patricio Aylwin, comenzó el asunto de legalización acorde con las medidas atribuidas a la nueva ley de partidos, convirtiéndose en el candidato oficial de la oposición.

A su vez, el ministro Sergio Sánchez era el encargado de la candidatura oficialista, pero habían algunos impedimentos dentro de este conjunto: por un lado, algunos grupos cercanos al gobierno se mostraron contrarios a que Augusto Pinochet fuera el candidato del Sí, y las dificultades de llegar a un consenso debilitaron aún más la figura del general.<sup>172</sup> Además, entre el 5 de septiembre y el 1 de octubre, la televisión chilena emitió una franja con las campañas propagandísticas del oficialismo y de la oposición. Este espacio político tuvo una altísima sintonía que le jugó una mala pasada a la opción del gobierno. Del total de votos válidos, el resultado fue de 44% por el Sí y de 56% por el No.<sup>173</sup> Acorde a la

---

<sup>170</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 683.

<sup>171</sup> *Ibíd.*, 790.

<sup>172</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 796.

<sup>173</sup> Eduardo Engel y María Raquel Araos, "Desempleo, votación histórica y el plebiscito de 1988" *Colección Estudios CIEPLAN*, N°27, diciembre, 1989, 5.

constitución, la victoria del “No” significó las elecciones presidenciales y parlamentarias del año 1989, las cuales generaron el fin de la dictadura y el inicio de una etapa más conocida como “transición a la democracia”. Es importante destacar este plebiscito porque el mundo cinematográfico participó activamente en la campaña del No. Después de 15 años de dictadura, la oposición logra su triunfo y la actividad cultural puede volver a desenvolverse libremente en todos los rincones del país.

En el aspecto cultural, surgió una fuerte censura a todas las manifestaciones artísticas. Muy contrario al gobierno de Salvador Allende, donde se aplicaron diversas políticas que fomentaban la cultura; como la creación de la Editorial Quimantú (1971), el fomento y desarrollo de la industria cinematográfica Chile Films y la fundación de la discografía IRT (1971). Todo ello cambió el 11 de septiembre de 1973. El régimen militar le dio un rumbo completamente distinto al tratamiento de la cultura en nuestro país, produciéndose lo que algunos llaman “apagón cultural”.<sup>174</sup> Se le conoce así, porque durante este periodo se suprimieron todas las actividades artísticas y se puso fin a la libre expresión. Es decir, fin a la creación y producción de artes manuales, a la circulación de múltiples libros y publicaciones informativas, al surgimiento de proyectos musicales y obras cinematográficas, entre otros. Esto fue el resultado de la acción represiva que se aplicaba en la época producto de lo que el régimen consideraba contrario a sus líneas de pensamiento.

De esta forma, no eran muchas las opciones que le quedaban a la cultura nacional: represión versus exilio, censura versus silencio, aprobación del sistema económico o su negación. “La represión alcanza a todos los dominios del acontecer nacional, sin excluir la vida cultural, sobre la que cae una pesada lápida.”<sup>175</sup> A demás de la censura, otro factor esencial en el desmantelamiento cultural fue la ausencia masiva de artistas y exponentes culturales. Muchos fueron tomados prisioneros luego del Golpe, otros fueron desaparecidos, pero la gran mayoría vio totalmente obstruida sus opciones de trabajo, lo que generó su exilio, ya sea por voluntad personal o por obligación. Esta realidad le tocó a escritores, cineastas, músicos, profesores, artistas, entre otros. En palabras de Jacqueline Mouesca, fue una verdadera “fuga de cerebros” en el ámbito de la creación cultural y

---

<sup>174</sup> Correa et al., *Historia del siglo XX chileno*, 312.

<sup>175</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 82.

artística. Y como postula la autora, lo más triste fue el momento en que estos personajes retornaron al país luego de su exilio, pues, lo primero que percibieron “fue una generación adolescente desorientada, estupidizada por la dictadura. Los habían transformado en no-lectores, no videntes, mudos, en personas sin ideas ni pasiones.”<sup>176</sup> El fomento de la cultura artística nacional se vio opacado y reemplazado por la cultura del consumismo y del mercado internacional.

El autoritarismo del régimen también se vio reflejado en la impenetrable censura hacia los medios de comunicación, pues, se instauró un acelerado y eficaz dominio sobre estos. En cuanto a la televisión, el estado administraba, en principio, un canal estatal, el 7, el único que tenía cobertura nacional. Pero además, consiguió el soporte de tres canales universitarios gracias a su participación interventora y fiscalizadora en diversas universidades. Sobre la prensa escrita, los diarios que lograron mantenerse en pie fueron: *El Mercurio*, *La Segunda* y *La Tercera de la Hora*, diarios que apoyaron desde un principio el régimen militar y mantuvieron esa actitud hasta el final del gobierno. Se proclamó la suspensión de todos los diarios contrarios al régimen y se confiscaron sus bienes; entre los que corrieron esa suerte se incluye: *El Siglo*, *Puro Chile*, *Las Noticias de Última Hora*, y *El Clarín*. Para llevar a cabo esta gestión, el gobierno creó un organismo público especial denominado como la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS), la cual vigilaba la ejecución de los controles de prensa.<sup>177</sup>

Como podemos observar, a partir del Golpe de Estado, la Junta Militar de Gobierno comenzó un proceso sistemático de censura de cualquier obra y pensamiento de corte marxista. La represión intelectual afectó a todas las formas de expresión, incluyendo libros, obras de teatro, medios de prensa, obras musicales, películas, etc.<sup>178</sup> Apenas comenzó la dictadura, se dio inicio a un proceso de destrucción sistemática de las distintas obras sociales y artísticas creadas durante el gobierno de la Unidad Popular. Los militares comenzaron una quema masiva de libros o archivos fílmicos y se comenzó una fuerte censura en todos los ámbitos culturales del país. Según lo que nos cuenta Ascanio Cavallo,

---

<sup>176</sup> *Ibíd.*, 155.

<sup>177</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 61.

<sup>178</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 166.

El Consejo de Calificación Cinematográfica, compuesto por miembros activos de las Fuerzas Armadas, censuró, entre los años 74 y 77, 121 largometrajes, transformándose en el promedio más alto de las últimas décadas.<sup>179</sup> El régimen militar lapidó todo lo que se venía creando desde la Unidad Popular, e incluso antes. Nos referimos a la reivindicación de la clase trabajadora y al desarrollo de una cultura nacional. Los cineastas estaban participando de manera activa en aquella transformación social; sin embargo, la dictadura los obligó a mantener su lucha en el silencio o desde el exilio.

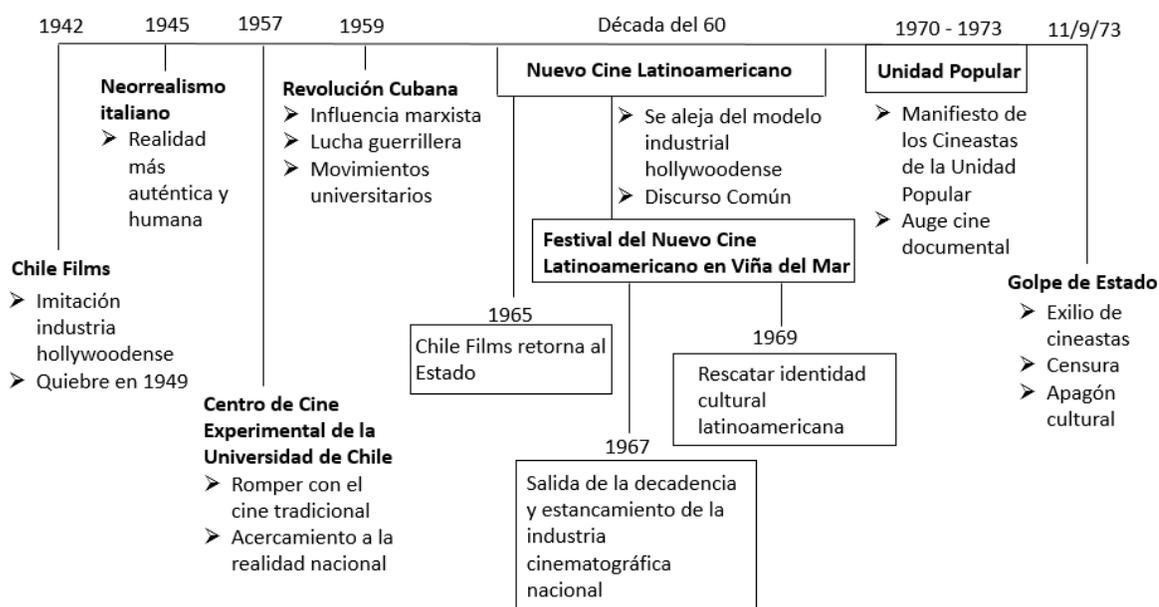
## **CAPÍTULO 2. IDEOLOGIZACIÓN DEL CINE CHILENO**

La Guerra Fría marcó todas las estructuras del acontecer mundial, y Chile no escapó de esa suerte. A lo largo del siglo XX, el dominio soviético y norteamericano tuvo un alto grado de injerencia en la cultura de nuestro país. En el siguiente capítulo explicaremos la evolución del cine chileno en respuesta al contexto nacional e internacional. En una primera etapa este fue determinado por la industria hollywoodense, una industria comercial que estaba a espaldas de la realidad. Pero a partir de la segunda mitad del siglo, los cineastas chilenos se identificaron con una causa latinoamericana común y fundaron un nuevo cine que renegaba de los tradicionales paradigmas estadounidenses. Se modificaron las técnicas

---

<sup>179</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 239.

cinéfilas y los contenidos que se filmaban, haciendo de la cinematografía un medio de expresión artístico más politizado y que se adaptaba a la realidad del continente. La idiosincrasia chilena, la pobreza, el subdesarrollo, la hambruna, la desigualdad, y la opresión norteamericana fueron algunas de las temáticas que comenzaron a representarse en los filmes de la época. Este proyecto se vio truncado el 11 de septiembre de 1973, a partir de ese momento, la cultura nacional sufrió un rotundo apagón en respuesta a la censura y a la implementación de un sistema económico que se abrió a la competencia del mercado internacional. A continuación presentamos una línea del tiempo para que el lector pueda contextualizarse.



## 2.1 El cine chileno: orígenes y vicisitudes

El año 1910, a causa del Centenario de la Independencia chilena, Adolfo Urzúa filmó y exhibió *Manuel Rodríguez*, un cortometraje de 10 minutos considerado como la primera película argumental del país. 6 años más tarde, Salvatore Giambastian presenta *Las barajas de la muerte*, siendo este el primer largometraje filmado en nuestra nación.<sup>180</sup> Anteriormente, el espectador chileno solo podía apreciar filmes internacionales o documentales nacionales que revelaban contenidos triviales y de poca profundidad. Pero a

<sup>180</sup> Paula Ignacia Bell Walsdpurger, "Cine chileno e identidad: la sociedad chilena representada a través del séptimo arte" (tesis de licenciatura, Sociología, Universidad de Chile, 2016), 9.

partir de los años 20, el cine nacional comenzó a enmarcarse en un auge productivo. Se trataba de filmes mudos que representaban tópicos sobre relaciones de amor, entornos criminales, reconstrucciones históricas, hábitats naturales, entre otros. Sin embargo, a finales de esta década, la producción descendió notablemente a causa de la arremetida del cine estadounidense. Hollywood se encontraba en un ascenso fulminante, lo que estancó la industria cinematográfica nacional.<sup>181</sup>

Juan Emar fue un escritor, crítico de arte y pintor chileno que se destacó principalmente en la vanguardia nacional de las décadas de 1920 a 1930. Escribió múltiples ensayos donde juzgaba duramente el método dominante de la academia chilena, la cual estaba controlada por la oligarquía política y cultural, donde se favorecía un arte tradicional y clasicista. En ese momento, Emar comprende que en Chile gobernaba una jerarquización artística que apreciaba al cine como un arte inferior –siendo que tenía mucho éxito entre el público–, pues a partir de los años 20 era una actividad que ya se había popularizado en el país.<sup>182</sup> Sin embargo, “los personajes de los alrededores del cine temen asustar a su público, y entonces, en vez de tratar de refinar los espectáculos cinematográficos, tratan de hacerlo lo más abyecto posibles.”<sup>183</sup> Emar criticaba la indiferencia y la pereza de la sociedad al momento de desarrollar el escenario artístico del país.

En las primeras décadas del siglo XX, el cine chileno no se había desarrollado cabalmente, este era símbolo de una cultura estancada y dirigida sobre leyes tradicionalistas que impedían su evolución. Era un arte incipiente que no fomentaba la creación de un cine moderno. Según Emar, el cine debía ser “un arte nuevo, sin tradiciones y las épocas que comienzan a tenerlo son universales. Es la ventaja sobre las demás artes que se apoyan en tradiciones milenarias, las ventajas que ofrece a los pueblos jóvenes. Todos los pueblos están, en principio, igualmente capacitados para crear su cine.”<sup>184</sup> Sin embargo, la gran mayoría de los filmes eran de origen extranjero, habiendo una preferencia por las películas de ficción. Hollywood se había fundado el año 1911 y en aquella época ya era el principal referente para el público chileno, por tanto, los realizadores debían seguir esos

---

<sup>181</sup> *Ibíd.*, 10.

<sup>182</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 29-31.

<sup>183</sup> *Ibíd.*, 31.

<sup>184</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 34.

paradigmas.<sup>185</sup> Sobre el cine nacional del periodo, el cineasta Aldo Francia sostiene que: “era como de aficionados, muy artesanal. Nosotros teníamos que superar eso, hacer un cine de profundidad. Era un cine comercial, cine de entretenimiento, nada más. No tenía profundidad, insisto, no tenía nada.”<sup>186</sup> La consolidación del imperio hollywoodense hizo que muchas de las industrias cinematográficas locales intentaran copiar su modo de producción tradicionalista que seguía ciertos modelos determinados.<sup>187</sup>

En 1942, durante el periodo de gobierno del Frente Popular y con el apoyo de la CORFO, nació Chile Films. Se trató del mayor proyecto cinematográfico creado hasta entonces en nuestro país, donde se buscaba desarrollar una real industria filmográfica a nivel nacional. Con un 50% de capital privado y un 50% de financiamiento estatal; y en un contexto latinoamericano donde se estaba promoviendo el desarrollo cinematográfico, pero con un claro afán imitativo al modelo hollywoodense; se construyeron grandes estudios y se dispusieron importantes recursos para poner en marcha la producción de una industria cinéfila nacional. No obstante, el proyecto acabó fallidamente solo siete años más tarde; la fábrica cerró y los estudios fueron arrendados a personas privadas.<sup>188</sup> Según el cineasta Pedro Chaskel: “El país no estaba, al parecer, preparado para entender lo que era montar una real industria nacional de cine. Faltaban cuadros técnicos preparados, pero sobre todo faltaba claridad en cuanto al propósito cultural: qué cine era el que Chile necesitaba y de qué modo implementarlo.”<sup>189</sup> En esa instancia se intentó copiar un modelo hollywoodense que no solo no alcanzó para los recursos económicos nacionales, sino que las temáticas propuestas tampoco identificaban a los realizadores y al gran público. Por ende, no había un objetivo claro en cuanto a las propuestas de Chile Films.

En el contexto cinematográfico internacional, “Termina la Segunda Guerra Mundial y se cierra una época caracterizada acaso por las verdades absolutas. En algunos países se va

---

<sup>185</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 50.

<sup>186</sup> Ríos y Román, *Hablando de cine*, 17.

<sup>187</sup> Era un cine comercial e industrial que empleaba estilos, sin incluir técnicas rupturistas, —en contraposición del cine independiente—. La mayoría de las películas empleaban un estereotipo técnico y narrativo similar: el realismo, la generalidad en la trama, el montaje de continuidad, la falta de imprecisión y la identificación emocional del espectador con el protagonista, eran algunos de los paradigmas que imponía el cine hollywoodense y que a fin de cuentas, buscaban dominar las expectativas del gran público. En este sentido, existe una “noción típica del cine de Hollywood. La misma etiqueta lleva consigo una serie de expectativas, a menudo aparentemente obvias, acerca de la forma y el estilo cinematográfico.” David Bordwell et al. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Barcelona: Paidós, 1997), 3.

<sup>188</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 55.

<sup>189</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 55.

tras el rescate de márgenes mayores de libertad creadora, buscando una apertura hacia la subjetividad en la mirada del cineasta.”<sup>190</sup> Los artistas se dieron cuenta de que no debían seguir los parámetros de un arte tan rígido y tradicional, y por ende, surgieron todo tipo de vanguardias que rompieron con el arte clásico imperante que no se había modernizado hasta entonces. Frente a ello, la nueva generación de cineastas expuso una enérgica intención de transformación formal, así como una mayor liberación al momento de producir y abordar las temáticas de sus filmes.<sup>191</sup>

En el caso italiano, el imperio de Mussolini había sido vencido no solo en los campos de lucha, sino también en el cine. La industria cinematográfica fascista fue desplazada por el intenso movimiento del Neorrealismo, un cine de ficción organizado como un documental.<sup>192</sup> La finalidad de esta corriente era mostrar circunstancias sociales más reales y humanitarias, separándose del método histórico y musical que había implementado el fascismo. El país europeo estaba devastado por la Segunda Guerra Mundial y la crisis económica afectaba a un porcentaje altísimo de la población. Esta situación también recayó en los medios de producción cinematográficos: las películas eran filmadas en un contexto de miseria y precariedad, fuera de los estudios y con escasos recursos.

En Chile, cansados de los paradigmas hollywoodenses, el neorrealismo se convirtió en un punto de apoyo para comenzar a hacer lo que deseaban los cineastas, ya que la temática social se asemejaba a lo que estaba ocurriendo en Italia.<sup>193</sup> El periodista Jaime Córdova en su libro *Conversando sobre cine chileno*, revela algunas entrevistas inéditas realizadas a diversos cineastas nacionales, entre ellos se encuentran: Silvio Caiozzi, Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Luciano Tarifeño y José Ramón. En el libro se sostiene que hasta los años 60, el cine chileno era de “estampas”, había una fascinación por la industria hollywoodense y por tanto, se quería imitar este modelo. Pero a partir de esta década, hubo un giro; el cine comenzó a buscar más estética, expresividad y contenido. En la presentación del libro, Silvio Caiozzi sostuvo que todos los cambios surgieron a partir del neorrealismo italiano.

---

<sup>190</sup> *Ibíd.*, 27-28

<sup>191</sup> Ignacio del Valle, *Cámaras en trance, El nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental* (Chile: Cuarto Propio, 2014), 20.

<sup>192</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 28.

<sup>193</sup> Ríos y Román, *Hablando de cine*, 17.

El cine en Italia había sufrido algunas características similares a Chile: era un medio de escasos recursos, ya sea para estudiarlo o producirlo, pero al mismo tiempo, existía la idea de realizar críticas sociales y fomentarlas a través del cine; por ende, “a pesar de que se realizaban obras sumamente básicas en cuanto a sus recursos, los contenidos eran muy potentes.”<sup>194</sup> En el caso chileno, el punto de inflexión fue el fuerte impulso en la producción nacional a partir de la década del 60: el Cine Club de Viña del Mar, fundado en 1962, el Cine Experimental de la Universidad de Chile, y la reactivación de Chile Films en 1965 fueron algunos de los hitos que marcaron el despegue de la industria cinematográfica chilena. Durante esos años, el cine comenzó a tener un mayor grado de madurez. Surgiendo grandes figuras como Helvio Soto, Pedro Chaskel, Miguel Littín, Raul Ruíz, entre otros; los cuales produjeron un golpe en la cinematografía nacional. Ya no estaba ese interés de seguir el modelo hollywoodense, su principal aspiración era llevar a cabo proyectos sociales y políticos que estuvieran acordes al contexto del país. Por ende, se comienzan a renegar las pautas norteamericanas y se busca apoyar la efervescencia política del periodo. A pesar de que era un cine con pocos recursos, este reflejaba fuertes emociones y lograba hacer fuertes denuncias. Ese era el principal objetivo, hacer denuncias políticas y sociales para crear mayor conciencia a nivel nacional.

Chile no fue el único país que siguió el modelo italiano, el resto de América Latina también se sintió identificado con esta situación. La década de los 60 se caracterizó porque los cineastas se vieron muy inspirados en la corriente Neorrealista. Como postula Aldo Francia: “nuestra idea era impulsar un cine latinoamericano. O sea, no solo cine chileno. Entonces había que buscar un lugar común, una temática común y, al mismo tiempo, utilizar la influencia del neorrealismo.”<sup>195</sup> Este movimiento propuso una nueva visión de la realidad, estableciendo una relación entre el realizador y la sociedad, lo que generó un compromiso moral entre los directores y el ambiente, pero poniendo hincapié en la mirada del hombre.<sup>196</sup> El neorrealismo se convirtió en un modelo para aquellos países en donde las dificultades de producción eran muy grandes, como fue el caso de Latinoamérica y de África. Por esta misma razón, tuvo una connotación mucho más politizada, lo cual, en

---

<sup>194</sup> Discurso de Silvio Caiozzi en la presentación del libro *Conversando sobre cine chileno* de Jaime Córdova. Universidad Finis Terrae, 2017.

<sup>195</sup> Ríos y Román, *Hablando de cine*, 18.

<sup>196</sup> Miguel Littín en conversatorio sobre el ciclo cinematográfico “Nuevo Cine Latinoamericano. A 50 años del Festival de Viña del Mar”.

algunas ocasiones se acercó a ideologías más marxistas, como fue el caso del cineasta Luchino Visconti.

Profundizando un poco más sobre el desarrollo del cine chileno. El año 1957, miembros del Cine Club universitario fundaron el llamado Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, el cual fue fundado por Sergio Bravo;<sup>197</sup> pero en 1963, fue Pedro Chaskel quien continuó dirigiéndolo.<sup>198</sup> El centro se convirtió en el Departamento de Cine de esa casa de estudios. A su vez, la Universidad de Chile, que a partir del siglo XX había sido una de las bases principales de la acción cultural del país, amparó a todos los jóvenes que mostraban cierto interés por el cine; de la misma forma como había ocurrido con el teatro, la danza y la música.<sup>199</sup> Se trataba, principalmente de jóvenes con intereses más políticos que estéticos; no poseían una vasta educación cinematográfica, y estaban relacionados con agrupaciones políticas de izquierda.<sup>200</sup> Según una revista de la época, *Vistazo*, el cine ahora tenía “un grupo de entusiastas cultivadores, que no vive del recuerdo de supuestas glorias pasadas, ni sueña con Hollywood ni con filmar películas con grandes estrellas y recursos millonarios.”<sup>201</sup> Aludiendo al rotundo fracaso de Chile Films: que en sus inicios había seguido el estilo cinematográfico de los estudios norteamericanos, lo cual terminó siendo poco provechoso y muy costoso tanto para la CORFO como para el estado chileno.

Los objetivos del centro buscaban germinar una manifestación cinematográfica legítimamente chilena. Se trataba del acercamiento –mediante la línea experimental– a la realidad nacional, ya sea social, humana, política, económica, geográfica, cultural, etc.<sup>202</sup> Lo cual estaba totalmente ligado con los proyectos políticos reformistas y revolucionarios del momento. En este sentido, muchos filmes surgieron como una resistencia al cine chileno argumental del periodo, el que se decía que vivía a espaldas de la realidad.<sup>203</sup> Los

---

<sup>197</sup> “Sergio Bravo es anterior a todos nosotros, él fue un vanguardista. El Cine Experimental y el Cine Club de Viña del Mar trabajaron en conjunto para que se formara este nuevo cine chileno.” Miguel Littín en conversatorio sobre el ciclo cinematográfico “Nuevo Cine Latinoamericano. A 50 años del Festival de Viña del Mar”.

<sup>198</sup> Claudio Salinas y Hans Stange, *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973* (Santiago de Chile: Uqbar, 2008), 13.

<sup>199</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 66.

<sup>200</sup> Salinas y Stange, *Historia del cine experimental*, 106.

<sup>201</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 66.

<sup>202</sup> Salinas y Stange, *Historia del cine experimental*, 34.

<sup>203</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 70.

paisajes chilenos, su gente, sus problemáticas, su cultura y particularidad, eran temáticas que no habían sido incluidas en la gran pantalla. Por lo tanto, para los miembros del Centro Experimental, hacer cine era una forma de manifestar esas preocupaciones, y al mismo tiempo, una manera de generar mayor identidad.<sup>204</sup> De esta manera, se comienza a plasmar la idea de transformar el modo de hacer cine, ya sea en el uso de nuevas técnicas, como en el cambio de las temáticas.

Con respecto a los fundadores del Centro de Cine Experimental, Sergio Bravo estaba afiliado al partido comunista y se interesó por el “realismo crítico”, el cual era una especie de neorrealismo italiano. *Láminas de Almahue* (1962), *Ahora le toca al pueblo* (1962) y *Huelga larga* (1964), fueron algunos de sus documentales iniciales, donde la postura política del artista queda bastante develada. En sus obras, el personaje principal se definía como un héroe colectivo, por ejemplo: los protestantes, los campesinos, el proletariado y sus familiares. A su vez, Pedro Chaskel nació en Alemania y obtuvo la nacionalidad chilena el año 1952. Comenzó estudiando arquitectura, pero su colaboración en el Cine Club universitario y en el Centro de Cine Experimental hizo que cambiara su perspectiva profesional. En 1970 filmó *Venceremos*, un documental que surgió como negación al cine chileno argumental del periodo y que dio pie al cine militante ejecutado durante el gobierno de la Unidad Popular. Este se convirtió en un prototipo del género, no solo por mostrarse como un análisis de las circunstancias que vivía el país durante esa época, sino porque logró traspasar, por un lado, el enfado que sentía gran parte de la población por lo duro y complicado que era sobrevivir el día a día en el país; y por otro lado, logró transmitir las ilusiones de amplias agrupaciones populares, reflejando el ambiente afectivo que se vivía en aquel momento.<sup>205</sup> Al respecto, el cineasta sostiene que:

“Puede que, mirado hoy en perspectiva, se nos califique de ingenuos, de románticos, pero la prueba de que el sueño colectivo era real, lo da el hecho de que el rayado mural que aparece en la escena final de la película, “Abierto está el camino para el nacimiento del hombre nuevo”, es auténtico, existía; no fue hecho para la película;

---

<sup>204</sup> Salinas y Stange, *Historia del cine experimental*, 35.

<sup>205</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 67-71.

es decir, que no éramos los únicos que soñábamos. Y valía la pena jugarse por ese sueño.»<sup>206</sup>

Como se puede observar, en dicha época existía un anhelo por cambiar aquellas imposiciones que dividían y estamentaban a la sociedad. Por primera vez, el pueblo se sintió con la capacidad de levantarse y de luchar por sus derechos, pues había una clase política y todo un movimiento cultural que le estaba entregando su apoyo. En ese sentido, la idea del Centro de Cine Experimental era romper con el cine tradicional chileno; y el documental era un género poco desarrollado que tenía la capacidad de retratar empíricamente la realidad que se estaba desarrollando en nuestro país. A partir de ese momento, las obras cinematográficas comenzaron a internarse en las diversas preocupaciones sociales, incluyendo la pobreza, la marginalidad, la violencia, la cuestión campesina, el alcoholismo, la minería del carbón y del cobre, los problemas de vivienda y de propiedad, la condición de vida de los trabajadores, el descontento generalizado, la lucha por salir del subdesarrollo, entre otros. A pesar de que las temáticas eran distintas, todas seguían la lógica del documental militante y denunciante.<sup>207</sup>

## 2.2 Los “nuevos” referentes del Cine Latinoamericano

A partir de la segunda mitad del siglo XX surgió un sentimiento crítico hacia Estados Unidos que formó parte de la opinión generalizada de América Latina,<sup>208</sup> la cual hasta ese momento dependía, económicamente, de los países catalogados como potencias desarrolladas, llevándola a convertirse en el patio trasero del país norteamericano. Durante aquel periodo, mientras Estados Unidos estaba a la delantera en temas de progreso, América Latina seguía estancada y poco desarrollada. Esto generó un ideario de emancipación que en primera instancia buscaba negar cualquier modelo implementado por los norteamericanos. En ese contexto, a comienzos de la década de 1960, una sucesión de cineastas latinoamericanos asociados a diversas corrientes de corte marxista, comenzó a

---

<sup>206</sup> *Ibíd.*, 71.

<sup>207</sup> Mónica Villarroel e Isabel Mardones, *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012), 16.

<sup>208</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 188.

buscar una aproximación común que traspasara las fronteras nacionales. “Esto se tradujo en un interés progresivo por lograr una alianza entre las diferentes experiencias de renovación cinematográfica locales que se venían llevando a cabo, desde fines del decenio anterior.”<sup>209</sup> Así surgió el “Nuevo Cine Latinoamericano”, el cual está relacionado con los distintos movimientos de renovación de cine locales, que llevaron a cabo una resistencia formal contra la tradición de la industria cinematográfica de cada país y la condición hegemónica hollywoodense.<sup>210</sup>

El éxito de la Revolución Cubana, en 1959, convulsionó a todo el continente y sus efectos se manifestaron en todas las estructuras de la vida política y cultural de Latinoamérica.<sup>211</sup> En algunas naciones las dictaduras se mantenían durante años y años, mientras que en otras, los grupos políticos populares o las rencillas guerrilleras, intentaban destruir los principios de sus gobiernos locales.<sup>212</sup> De esta forma, en el plano cultural brotó un sentimiento de novedad que se manifestó en diversas áreas artísticas, principalmente en la música, la literatura, las artes y el cine. Había una necesidad latente de restaurar todas las disciplinas artísticas de la cultura y la sociedad, lo cual fue comprendido como un deber amparado por gran parte de los eruditos latinoamericanos. Por ende, la sensación de cambio se vio ligada a un principio rupturista y de construcción revolucionaria.<sup>213</sup> Fue el caso de la literatura con el llamado boom;<sup>214</sup> de la música popular, con el origen de la canción-protesta; y de la cinematografía, donde se abrió camino a la escuela del Nuevo Cine Latinoamericano. Todas estas corrientes tuvieron una gran influencia en nuestro país: La Nueva Canción Chilena,<sup>215</sup> por ejemplo, está totalmente relacionada con la Nueva Canción

---

<sup>209</sup> Del Valle, *Cámaras en trance*, 7.

<sup>210</sup> *Ibíd.*, 20.

<sup>211</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 37.

<sup>212</sup> *Ibíd.*, 72.

<sup>213</sup> Del Valle, *Cámaras en trance*, 24-25.

<sup>214</sup> Movimiento literario que se desarrolló entre 1960 y 1970 y que está vinculado con la compleja situación política y social de la época. Se trató de una transformación en la forma de crear literatura. Los nuevos tópicos comenzaron a mezclar un estilo realista y fantástico al mismo tiempo, más conocido como “realismo mágico” y “real maravilloso”. Se buscaba desarrollar un tipo de literatura diferente, más moderna, con técnicas vanguardistas de la narración pero también acorde con las problemáticas sociales de la época. “García Márquez. La narrativa contemporánea y el realismo mágico”, *IES La Aldea*. Departamento de Lengua C y Literatura. En <http://www.ieslaaldea.com/documentos/doculengua/narrativa.pdf>.

<sup>215</sup> Es un fenómeno musical que se desarrolló principalmente entre los años 1960 y 1973. Se trata de un movimiento donde la música tradicional comenzó a adquirir diversas renovaciones folclóricas. “Relacionada con la reciente historia chilena y por ello es un fenómeno con fuertes implicaciones políticas sociales y en consecuencia, humanas.” Luis Advis Vitaglich, “La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida”, *Cuadernos de la Música Iberoamericana*, Vol. 1, 1996, 243.

Latinoamericana.<sup>216</sup> Y el Nuevo Cine Chileno, a su vez, es hermano del Nuevo Cine Latinoamericano.<sup>217</sup>

En plena Guerra Fría, los diversos movimientos políticos, las escuelas universitarias, y los grupos artísticos promovieron un ánimo reformista que ligó los planes de innovación estética con los proyectos de modificación política y social:

“Llevar la imaginación al poder; seamos realistas, pidamos lo imposible; construir una revolución es también romper todas las cadenas anteriores. Son las consignas de la época... La imagen de la década de 1960 como un periodo abierto a la experimentación, eufórico y entusiasta ante la perspectiva de asistir y contribuir al nacimiento de un mundo nuevo, también hizo sentido en Chile, donde se advierten cambios significativos en materias culturales y, en particular, en cuanto a sensibilidades se refiere.”<sup>218</sup>

Surgieron así grandes movimientos de renovación donde lo nuevo se impuso frente a las viejas reglas tradicionalistas. Todo esto en función a la idea de que, la liberación de los países latinoamericanos gestaría una nueva sociedad, por ende, había que romper con todo lo viejo. Como postula Aldo Francia: “El Cine Nuevo provoca la unión a la tierra y la rebelión contra la injusticia. El Cine Viejo, disfraza la realidad con lo extranjero y adormece el instinto de rebelión, mediante el entretenimiento sano del espectador.”<sup>219</sup> Para lograr aquellos cambios revolucionarios había que luchar, y el cine también se hizo partícipe de esa lucha.

---

<sup>216</sup> Durante la década del 60, el continente latinoamericano se vio envuelto por diversos sucesos como: la Revolución cubana, la Guerra de Vietnam, la muerte del Che Guevara, entre otros. Los cuales dieron vida a un nuevo tipo de canción con alto contenido de mensajes sociales comprometidos. Se utilizaba la música como un discurso que buscaba producir cambios revolucionarios en las diversas estructuras sociales, económicas y políticas. Además, La Nueva Canción Latinoamericana pretendía alcanzar la unidad del continente frente al poder de los burgueses y contra los intereses de las grandes multinacionales, en especial las estadounidenses. “Para ello sus intérpretes encararon la represión militar, la desigualdad social, la injusticia social, la pobreza, entre otros temas urgentes. Las canciones, a su vez, sirvieron de fuente de inspiración para las luchas de las clases desfavorecidas por ideales, poderes y pertinencias, con un vocabulario y expresión que resonaba en lo más íntimo.” Miryam Ibeth Robayo Pedraza, “La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX”, *Calle 14: revista de Investigación en el campo del arte*, Vol. 10, N°16, 2015, 59.

<sup>217</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 72.

<sup>218</sup> Salinas y Stange, *Historia del cine experimental*, 74.

<sup>219</sup> Del Valle, *Cámaras en trance*, 42.

“El alcance de estos cambios es variado. Se comienza a instalar un mercado cultural en Chile, que aviva la cultura popular de las clases medias, el rock, la música de la “nueva ola” y el movimiento hippie. Aparejado a dichos fenómenos viene un ánimo de reformas en la conducta y las ideas de la burguesía tradicional. Junto con esto, otra escena reivindica las clases populares, tanto en la reafirmación de su papel en la conducción y participación política, como en la legitimización de su identidad y cultura.”<sup>220</sup>

En respuesta a las preocupaciones sociales de la época, el cine adquirió un carácter más militante y propagandístico. Se presentó como una alternativa frente al discurso dominante que empezaba a transmitirse en la sociedad latinoamericana, adoptando el mismo relato de concientización y revaloración política y social.<sup>221</sup> De a poco comenzó a plasmarse una izquierdización del cine que estaba inmersa en un contexto de Guerra Fría y polarización mundial. Los cineastas también buscan dar su opinión al respecto, introduciendo en sus filmes, temáticas contemporáneas de la nueva realidad continental. Como por ejemplo: el subdesarrollo latinoamericano, el rol de la mujer, las minorías oprimidas social y sexualmente, el poder democrático, las injusticias sociales, la opresión estadounidense, la desigualdad económica, la pobreza, entre otros. Este es un cine que va de la mano con la sociedad y su contexto. La documentalista Angelina Vásquez sostiene que: “antes la mayoría eran películas en estudio, luego el cine era en las calles. Se empiezan a mostrar imágenes de personas, niños, mujeres y campesinos. Rostros que antes no estaban en la pantalla. En ese sentido, el Nuevo Cine Latinoamericano se transformó en la expresión más enorme de un colectivo que se une, conversa, pelea, discute y aprende, con el fin de convertirse en las voces de los pobres del Tercer Mundo.”<sup>222</sup> Este será un cine que ya no depende de las grandes industrias cinematográficas, más bien se define como un cine callejero que pone su énfasis en aquellos rostros que nunca habían aparecido en la gran pantalla. Por ello, la precariedad también era una característica común de los filmes de la época, pues no existían grandes industrias ni estudios, siendo un cine que reflejaba los mismos síntomas de la pobreza del continente.

---

<sup>220</sup> Salinas y Stange, *Historia del cine experimental*, 74.

<sup>221</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 37.

<sup>222</sup> Angelina Vásquez en conversatorio sobre el ciclo cinematográfico “Nuevo Cine Latinoamericano. A 50 años del Festival de Viña del Mar”, Cineteca Nacional de Chile, 16 de abril de 2019.

A su vez, no todos los países del continente estuvieron representados en el llamado “Nuevo Cine Latinoamericano”. Durante los años 1960 y 1970, las producciones que se mencionan con mayor frecuencia al hablar del proyecto son las de Argentina, Brasil, Chile y Cuba. Las dos primeras crearon una empresa inestable que se apoyaba en la educación. Otro grupo fue representado por Chile, el cual tenía los ánimos de desplegar una industria cinematográfica desarrollada, sin lograrlo a cabalidad. Y finalmente, se encuentra Cuba, siendo la única nación que logró llevar a cabo una pequeña industria cinéfila inserta en el marco de un régimen socialista.<sup>223</sup> Se dice pequeña, ya que el número de producciones siempre fue menor al de Argentina, Brasil, e incluso México.

En el caso de Cuba, la Revolución significó una ruptura política y cultural que traspasó las fronteras de la isla, a pesar de su lejanía con el resto del continente, logró implantar una notable influencia sobre los intelectuales y artistas latinoamericanos. A su vez, los guerrilleros dirigentes comenzaron a revelar su afecto por el cine cuando comprendieron que este podía ser utilizado como un medio de comunicación de masas, creándose el 24 de marzo de 1959 el Instituto de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC),<sup>224</sup> al que se le asignó una misión de propaganda, de defensa de la revolución y de pedagogía. En este sentido, la Revolución simbolizó una transformación rotunda para el cine cubano, y los esfuerzos del ICAIC llevaron a que la filmografía de ese país se tornara un símbolo para todo el continente latinoamericano, ya fuera desde una perspectiva práctica como teórica.<sup>225</sup> Se trataba de un cine renovado y revolucionario que implementó un estilo fuerte, concentrado y delimitado, sustituyendo las antiguas prácticas independientes, privadas y poco desarrolladas. Esto se pudo llevar a cabo porque, en contraposición al resto de las nuevas industrias cinematográficas latinoamericanas, en Cuba, la creación de un proyecto anti hollywoodense fue realizado por el Estado, por ende, tuvo un respaldo a nivel gubernamental.<sup>226</sup> Esto significó un apoyo mucho mayor, ya sea en temas de producción como de difusión.

---

<sup>223</sup> Del Valle, *Cámaras en trance*, 24.

<sup>224</sup> *Ibíd.*, 69.

<sup>225</sup> *Ibíd.*, 12.

<sup>226</sup> Del Valle, *Cámaras en trance*, 70-71.

Santiago Álvarez fue uno de los cineastas cubanos más influyentes, su filmografía se desarrolló a principios de la década de 1970 y sus tópicos fueron una fuente simbólica para los otros realizadores latinoamericanos del periodo. *Now!* (1965) fue uno de sus documentales más emblemáticos, el cual “se vale de la tensión y contraste entre elementos opuestos que representan la necesidad de rebelión: se usan imágenes de represión policial y marchas pacíficas de los negros estadounidenses, como también del Ku Klux Klan<sup>227</sup> y de los nazis.”<sup>228</sup> Todo ello con el objetivo de establecer similitudes o diferencias entre los diversos grupos sociales.

A principios de la década del 70, el ICAIC ya no tenía el monopolio industrial cinematográfico; sin embargo, en diciembre de 1979 se estrenó en La Habana el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Esto confirmó la iniciativa cubana de respaldar el desarrollo de su propia cinematografía, junto con fomentar el resto de las industrias cinematográficas del continente. Esta es una tendencia que se conserva hasta el día de hoy.<sup>229</sup>

En el caso de Brasil, la idea de modernizar la cinematografía nacional fue iniciada a comienzos de la década del 50, pero el auge se dio a principios del decenio siguiente gracias al surgimiento del movimiento *Cinema Novo*, el cual concuerda con una aguda disputa nacional respecto al sistema político y económico que se debía implementar para obtener una modernización que lograra sacar al país del subdesarrollo. “El país estaba marcado por los desfases económicos entre sus regiones y por la marginalidad en la que vivían amplios sectores de la sociedad, excluidos también del sistema político, que negaba derecho a voto a los analfabetos a pesar de que representaban en torno al 40% de la población.”<sup>230</sup> Esta corriente cinematográfica representó un estilo brasileño que expresaba las contradicciones de la realidad que se vivían en el país, y a su vez, intentaba transformarlas, proponiendo una alianza entre el Estado, la burguesía progresista y los

---

<sup>227</sup> Organización sectaria realizada por blancos caucásicos norteamericanos de extrema derecha. Surgió en el siglo XIX y fomentaba el racismo, la esclavitud, el anticatolicismo, la homofobia, el anticomunismo y la xenofobia. Todo ello a través de la violencia y del miedo. Eran intolerantes a los cambios que se estaban desarrollando en la época, en palabras actuales, un grupo violento que violaba constantemente los Derechos Humanos.

<sup>228</sup> Del Valle, *Cámaras en trance*, 89.

<sup>229</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 38.

<sup>230</sup> Del Valle, *Cámaras en trance*, 145.

cineastas independientes. Por esta razón, a diferencia de lo ocurrido en Cuba y Argentina, el *Cinema Novo* nunca se estructuró en base a un organismo definido, aunque sí se desarrolló primariamente en Río de Janeiro.<sup>231</sup> Glauber Rocha fue uno de sus principales exponentes, quien sintió una fuerte inspiración en el caso cubano y mantuvo un firme intento por expandir las fronteras del *Cinema Novo* hacia una idea de unificación latinoamericana. El gigante sudamericano era comprendido como un subcontinente en sí mismo, lo que motivó aún más el propósito de Rocha.<sup>232</sup> El cual tuvo un auge importante luego del Golpe de Estado de 1964, comprendiendo que las acentuadas fragmentaciones que sufría la izquierda nacional se habían transformado en una desventura para la libertad creativa de los artistas brasileños.

En Argentina, el año 1955 fue el fin del gobierno de Juan Domingo Perón, lo que significó un profundo quiebre en la sociedad. La polarización nacional se ahondó aún más con la prohibición y el acecho del peronismo y en aquel ambiente de inestabilidad, el cineasta Fernando Birri creó el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (1956), mejor conocido como la Escuela Documental de Santa Fe, la cual generó grandes transformaciones en la configuración del campo cinéfilo del país trasandino, sosteniendo la necesidad de continuar con un patrón de desarrollo cinematográfico común con el resto de Latinoamérica. El movimiento de Birri logró desarrollar la formación y producción cinematográfica a través de un establecimiento universitario, inculcándoles a los estudiantes el valor que tenía el cine como un fin social que debía comprometerse con la realidad del país. El cineasta había vivido entre 1950 y 1955 en Italia, por lo tanto sentía un gran aprecio por el neorrealismo, y su manera de colaborar con la modernización del cine argentino se manifestó por medio de la institucionalización de la enseñanza cinematográfica.<sup>233</sup> A raíz de esta situación, a mediados de los años 60, germinaron grupos de cineastas revolucionarios como Cine Liberación.<sup>234</sup> Durante aquellos años, “surge en Argentina el peronismo revolucionario, en donde se emprendió una relectura de las doctrinas y medidas de Perón, a partir de ideales revolucionarios ligados a las luchas de

---

<sup>231</sup> Del Valle, *Cámaras en trance*, 160.

<sup>232</sup> *Ibíd.*, 147-148.

<sup>233</sup> *Ibíd.*, 215-216.

<sup>234</sup> Movimiento cinematográfico argentino que se vinculó con la izquierda peronista. Fue fundado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo a finales de los años 60. El grupo buscaba reconstruir en sus obras la memoria de “las reivindicaciones de las bases peronistas durante la década de 1960 y 1970 con énfasis en la clase obrera.” (Del Valle, *Cámaras en trance*, 246).

liberación del Tercer Mundo.”<sup>235</sup> A finales del 60 y comienzos del 70, se generaron en Argentina un aumento de huelgas, protestas y alzamientos populares que se oponían a las continuas dictaduras impuestas en el país.

### 2.3 El cine chileno en la Nueva Onda Latina

El contexto nacional e internacional hizo que los cineastas chilenos cambiaran su perspectiva cinematográfica. A partir de la década de los 60, el cine chileno vivió un proceso de modificación en respuesta a la necesidad de salir del estancamiento y del declive de una “industria nacional” que no era real. El documental surgió como un género que estaba desarrollándose cada vez más, pues, indagaba nuevos estilos y argumentos en sus proyectos, procurando abrir el camino a una cinematografía que buscaba introducirse en las verdaderas raíces de la identidad chilena. En ese contexto, un gran empujón se logró en 1967 con la ejecución del Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano desarrollado en Viña del Mar<sup>236</sup> y convocado por el Cine-Club local.<sup>237</sup> Según Aldo Francia, este festival “despertó a todos, el Nuevo Cine partió con eso. Hasta entonces teníamos los medios, faltaba la temática, este fue una verdadera escuela de cine.”<sup>238</sup> De esa manera, el Nuevo Cine Chileno nació a partir de aquel festival; anteriormente, los diversos realizadores no habían vinculado entre sí las obras cinematográficas que venían haciendo. Por ende, el festival permitió, no solo reunir a los cineastas chilenos, sino que darle un sentido a esta nueva forma de hacer cine y ponerla en contacto con el resto de los realizadores latinoamericanos, dándose una convergencia de tendencias estéticas y políticas marcadas por la revolución social, el anti-imperialismo y la construcción de una cultura propia.<sup>239</sup>

---

<sup>235</sup> Del Valle, *Cámaras en trance*, 244.

<sup>236</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 73.

<sup>237</sup> El cine Club de Viña del Mar se inauguró el 20 de agosto de 1962, en el cual un grupo de cineastas aficionados se reunían para realizar diversas proyecciones abiertas de filmes seguidas de debates. También se incorporaban charlas de docentes que realizaban cursos sistemáticos, y además, se funda una revista especializada. Fue liderado por el cineasta y médico Aldo Francia y con el pasar de los años logró convertirse en uno de los eventos cinematográficos más importantes de Chile y Latinoamérica. “Nuestro Cine, Aldo Francia, Antología”, Centro Cultural Palacio La Moneda. En <http://www.ccplm.cl/sitio/wp-content/uploads/2015/12/antolog%C3%ADa-aldo-francia-texto-completo.pdf>.

<sup>238</sup> Ríos y Román, *Hablando de cine*, 20.

<sup>239</sup> “El cine chileno (1950-2006)”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3376.html>.

Antes del festival había poco acceso a las obras cinematográficas, principalmente, porque los circuitos de distribución estaban manejados por la industria hollywoodense. De hecho, durante el mismo encuentro, se dice que no había mucho conocimiento sobre las obras exhibidas, destacándose “la calidad de los documentales brasileños, la aportación de la Escuela de Santa Fe y el nivel de cortometrajes cubanos. México, a pesar de ser una de las 3 industrias cinematográficas más grandes, no tuvo mucho espacio en estos festivales.”<sup>240</sup> La cinematografía mexicana se había visto muy influenciada por el modelo hollywoodense, lo que le imposibilitó adaptarse a la onda del Nuevo Cine Latinoamericano.

Luego, en el segundo festival (1969) participaron algunas figuras esenciales del cine latinoamericano emergente y la mayoría de los realizadores chilenos que en ese entonces estaban haciendo o comenzaban a hacer cine: Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, José Ramón, Luís Cornejo, Álvaro Ramírez, Hector Ríos, Nieves Yankovic, Jorge di Lauro, Douglas Hubner, y el Cine Experimental de la Universidad de Chile fueron algunos de los invitados.<sup>241</sup> “Después del Festival de Cine de Viña del Mar de 1969, esta motivación respecto al compromiso social del cine adquirió una forma específica, bajo la manera del compromiso y la militancia política y/o partidaria.”<sup>242</sup> En este álgido ambiente social y político, surgió una continuidad entre las influencias europeas y latinoamericanas en cuanto a la cuestión social como preocupación principal del cine. En definitiva, nace un nuevo cine, con concepciones nuevas, con gente nueva y con militantes comprometidos. Justamente, así es como debía ser este cine revolucionario. De aquella forma, la cinematografía chilena empezó a abarcar un terreno netamente político y social, desligándose del estilo comercial que la había caracterizado. A partir de aquel impulso, los espectadores chilenos pudieron disfrutar de un conjunto de obras de gran renombre, como por ejemplo: *Tres Tristes Tigres* (1968) de Raúl Ruíz; *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littín; *Valparaíso, mi amor* (1969) de Aldo Francia; y *Largo Viaje* (1967) de Patricio Kaulen<sup>243</sup> Para retratar esta nueva forma de hacer cine, expondremos algunas de las temáticas desarrolladas en este último filme, el cual trata

---

<sup>240</sup> Del Valle, *Cámaras en trance*, 49.

<sup>241</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 73.

<sup>242</sup> Salinas y Stange, *Historia del cine experimental*, 37.

<sup>243</sup> Angelina Vásquez en conversatorio sobre el ciclo cinematográfico “Nuevo Cine Latinoamericano. A 50 años del Festival de Viña del Mar”, Cineteca Nacional de Chile, 16 de abril de 2019.

sobre un niño que emprende un viaje por la ciudad de Santiago, dando cuenta de la idiosincrasia nacional: la caza de pájaros como una actividad de los ricos v/s las fiestas costumbristas como una actividad de los pobres; el baile de la cueca; la religión católica; los juegos tradicionales como los cachos o el volantín; las pandillas callejeras; el vocablo dependiendo del estrato social; las huelgas que reclaman por reformas; la prostitución; y las ferias callejeras, son algunas de las temáticas que se reflejan en la obra de Patricio Kaulen. Este es un cine que intenta enriquecer la cultura nacional; como sostiene el director de la Cineteca Nacional, Ignacio Aliaga, “el Nuevo Cine Latinoamericano trae un aire renovador muy fuerte. Busca detenerse en las personas que viven en un continente arrasado por economías que los estrangulan o sociedades que no le permiten desenvolver sus capacidades. Por eso mismo, son películas que hay que instalar en la memoria. Para que la sociedad pueda verse nuevamente.”<sup>244</sup> A pesar del paso del tiempo, los filmes nacionales que pertenecen al movimiento del Nuevo Cine Chileno, son obras que poseen un contenido tan potente y cercano a la realidad nacional que hasta el día de hoy nos permiten sentirnos identificados con sus personajes y reencontrarnos con nosotros mismos.

A fin de cuentas, el Festival de Cine de Viña del Mar crea un antes y un después, ya que los cineastas logran encontrarse con otros símiles que tenían las mismas aspiraciones de una América Latina unida. En ambas ceremonias (1967 y 1969), a pesar de que se exhibieron diferentes géneros y estilos cinematográficos, todas las obras confluían en una misma idea: la lucha por retomar la dignidad latinoamericana. Por ende, para los realizadores que participaron en aquellos encuentros y que tenían una visión similar, esta experiencia se transformó en un gran apoyo, entregándoles mayor seguridad al momento de realizar sus próximos filmes.<sup>245</sup>

Para Miguel Littttín, el Festival de Viña del Mar del año 69 fue la experiencia más importante de su vida. Este fue el primer festival a nivel latinoamericano e impulsó algo inédito en lo que era el Tercer Mundo, donde los cineastas se sintieron parte de una gran transformación. Según las palabras del reconocido director:

---

<sup>244</sup> Ignacio Aliaga en conversatorio sobre el ciclo cinematográfico “Nuevo Cine Latinoamericano. A 50 años del Festival de Viña del Mar”, Cineteca Nacional de Chile, 16 de abril de 2019.

<sup>245</sup> Mousesca, *El documental chileno*, 74.

“Era mirar en la pantalla y ver un rostro común de una América Latina que buscaba un renacimiento y una etapa llena de aspiraciones en sus vidas; marcadas por la revolución. Movimiento que no nacía solamente del cine, más que nada provenía de las luchas populares y de las reivindicaciones sociales, como el caso de los campesinos. El cine mostraba los rostros de esas luchas del continente. Eran nuevas formas de hacer cine. Fue muy sorprendente ver un rostro común y una identidad posible que era la de ser latinoamericano. Hubo mucha audacia, pues, el 67 no teníamos películas y el 69 surgieron grandes obras. Se trataba de un Chile que nacía a la modernidad a partir de la lucha y el compromiso.”<sup>246</sup>

La década de los 70 se inició no solo con un nuevo gobierno en Chile, sino con un clima de constante euforia en el mundo cultural. Con la instauración de la Unidad Popular, el cine militante tuvo su momento de gloria; muchos de los cineastas que participaron del movimiento político, social y cultural obtuvieron un gran apoyo por parte del Estado, pues, se dedicaron a la producción de documentales destinados a la promoción del gobierno y de sus postulados. Este género cinematográfico fue el que ganó mayor espacio, ya que, las presiones de la contingencia nacional hicieron que el cine de ficción pasara a segundo plano.

El movimiento local que había sido categorizado como el Nuevo Cine Chileno “culmina con el lanzamiento de un “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular” que procuraba ser no solo un cuerpo de principios, sino también una suerte de guía programática del trabajo cinematográfico concreto.”<sup>247</sup> Al igual como ocurría con los intelectuales y profesionales que apoyaban las candidaturas de izquierda, antes del triunfo electoral de Salvador Allende, los realizadores cinematográficos también formaron un comité que los identificaba.<sup>248</sup> En 1970 los cineastas presentaron un documento que dio su apoyo al Gobierno de la UP y a su proyecto de liberación nacional y construcción del socialismo. Era un cine que promovía la necesidad de las transformaciones sociales

---

<sup>246</sup> Miguel Littín en conversatorio sobre el ciclo cinematográfico “Nuevo Cine Latinoamericano. A 50 años del Festival de Viña del Mar.

<sup>247</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 75.

<sup>248</sup> Villarroel y Mardones, *Señales contra el olvido*, 22.

propuestas por la Unidad Popular; “un cine militante por sus contenidos, pero con una finalidad propagandística inmediata de los proyectos y realizaciones del gobierno.”<sup>249</sup> Patricio Kaulen, Miguel Littín, Raúl Ruíz, Aldo Francia y Helvio Soto, fueron algunos de los cineastas que participaron de este Manifiesto,<sup>250</sup> el cual se vio impulsado por el gran entusiasmo de realizadores nacionales e internacionales que querían filmar el proceso que se estaba viviendo en Chile. En él se declaraban los siguientes puntos:

1. Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.
2. Que el cine es un arte.
3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo, unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.
5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.
6. Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia.  
El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.
7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.
8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.

---

<sup>249</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 75.

<sup>250</sup> Villarroel y Mardones, *Señales contra el olvido*, 15.

9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita “mediadores que lo defiendan y lo interpreten”.
10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.
11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que llegue a todos los chilenos.
12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.
13. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.

#### CINEASTAS CHILENOS VENCEREMOS.<sup>251</sup>

El Manifiesto no solo promovió un cine de propaganda que apoyaba las ideas de la Unidad Popular. Este también sirvió para unificar a los mismos cineastas y así crear un cine con sentido y con un discurso más consolidado. Hacía algunos años que el cine chileno venía agarrando cierto desarrollo, pero este Manifiesto impulsó a que los realizadores trabajarán en conjunto, entregándole más fuerza y unidad a la cinematografía nacional. En relación a lo anterior, el cineasta Alfredo Barría Troncoso postula que:

“La reconstrucción del clima político de los mil días de la Unidad Popular se configura como un trayecto propio de la memoria subjetiva, que apunta a asumir la historia como un encuentro con las ruinas del pasado. Los códigos de lenguaje que irrumpen como muestrario de las tendencias ideológicas de la época convierten el “Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular” en documento clave, por encarnar

---

<sup>251</sup> “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. En <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular/>.

el espíritu de un tiempo. En medio de la batahola política y el enfrentamiento cotidiano, los documentalistas chilenos hacen sucesivos trabajos, expresando un compromiso militante ajeno a diseños comerciales y los creadores de ficción también apoyan el proceso, instalándose en el ámbito independiente.”<sup>252</sup>

En este sentido, las realizaciones cinematográficas que acompañaron el proceso social y político de la UP dieron vida a un Manifiesto pragmático que entregó las bases a las obras cinematográficas de la época que se estaban desarrollando gracias al apoyo de Chile Films.<sup>253</sup> Así, en esta época surgieron los “Talleres de Chile Films”: proyecto de la UP desarrollado durante el corto periodo en que Miguel Littín dirigió este organismo. Se realizaron 18 largometrajes (argumentales y documentales), se crearon 44 noticiarios, se rodaron más de 73 cortos documentales y se iniciaron al menos una docena de proyectos adicionales que fueron interrumpidos con la dictadura.<sup>254</sup> Chile Films se transformó en el medio indicado para que los cineastas del Manifiesto pudieran desarrollar organizadamente su rubro profesional, y al mismo tiempo, llevar a cabo un cine revolucionario que rescatara sus “propios valores como identidad cultural y política.”<sup>255</sup> Lo que estaba en contra de la cultura neocolonizada consumida por una pequeña elite burguesa. En 1971 Patricio Guzmán se encargó de uno de los Talleres, según las palabras del cineasta:

“Se reunían setenta personas en un aula y comenzábamos a dar clases de teoría y técnica de la dirección, teoría y técnica del montaje, pero en términos muy rudimentarios. Y decíamos a estas setenta personas que empezábamos haciendo programas audiovisuales sobre temas contingentes. Por ejemplo: la reforma agraria, la nacionalización de las minas, problemas de producción en las fábricas, organizaciones obreras, figuras históricas (Recabarren, O’Higgins), la explotación del salitre por los ingleses, las masacres obreras. O sea un cine testimonial, un cine de rescate de valores históricos, un cine de problemas contingentes. En resumidas cuentas, un cine para elevar el nivel de conciencia del pueblo.”<sup>256</sup>

---

<sup>252</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 124.

<sup>253</sup> *Ibíd.*, 124.

<sup>254</sup> *Ibíd.*, 108.

<sup>255</sup> “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”.

<sup>256</sup> Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán*, 51-52.

Según Miguel Littín, a través de los talleres se estaba cumpliendo lo que decía el Manifiesto, pues se estaban colocando “los medios de producción al servicio de los jóvenes cineastas.”<sup>257</sup> Así se pretendía crear una real industria cinematográfica nacional que dejara un legado en la sociedad; legado que llamaba a hacer cambios revolucionarios, como por ejemplo, concientizar al pueblo de ir en contra de los burgueses, o dejar de lado la cultura comercializable que estaba en manos de los poderosos.<sup>258</sup> Nada era al azar, la Unidad Popular había logrado llegar al poder, y la polarización política se estaba agudizando cada vez más. Por ello, los artistas se vieron obligados a tomar posturas claras. Dice Chaskel: “Recuerdo un párrafo específico del Manifiesto de cineastas de la UP, algo así como “antes de ser cineastas somos revolucionarios”. Eso me pareció correcto y por eso firmé el documento. Y sigo pensando lo mismo, que antes de ser artistas somos seres comprometidos con la realidad social.”<sup>259</sup> Durante esta época se buscaba llevar a cabo una revolución, por ende, había que hacer cambios profundos en todas las estructuras del país.

En este sentido, el Manifiesto fue definido como una herramienta de campaña que proponía el papel que debía tener el mundo cinematográfico frente a un régimen socialista, el cual debía reafirmar la idea de una “cultura nacional auténtica” opuesta a la cultura del imperialismo y la burguesía. El rol del cine era convertirse en un arte revolucionario, comprometido con la construcción del socialismo; y que las películas pasarían a ser revolucionarias solo si estas lograban movilizar al espectador hacia un cambio profundo.<sup>260</sup> Por ende, se incluía la crítica a ciertos sectores sociales “naturalmente” adversos a la Unidad Popular: “la burguesía profesional y la alta burguesía, la clase o sectores que hasta la llegada al poder del socialismo habían impuesto su visión del mundo, sus costumbres, sus intereses, sus hábitos miméticos (de la cultura estadounidense, por ejemplo).”<sup>261</sup> El Manifiesto proponía todo lo contrario, buscaba la liberación del pueblo frente a las clases dominantes y el rechazo a utilizar los valores nacionales como elementos de apoyo hacia el régimen capitalista.<sup>262</sup>

---

<sup>257</sup> Salinas y Stange, *Historia del cine experimental*, 51.

<sup>258</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 25.

<sup>259</sup> Salinas y Stange, *Historia del cine experimental*, 115.

<sup>260</sup> Villarroel y Mardones, *Señales contra el olvido*, 27.

<sup>261</sup> Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán*, 54.

<sup>262</sup> “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”.

Durante aquellos años, el cine procuró ponerse en marcha a través de la dinamización de Chile Films. Proyecto que había sido reactivado durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva y que ahora buscaba convertirse en el eje central de esta materia. Con la llegada de Salvador Allende al poder, el plan de crear una industria cinematográfica se desarrolló con más fuerza y los estudios de Chile Films abrieron sus puertas a los cineastas que deseaban plasmar en sus películas los ideales del nuevo gobierno. “El organismo estatal tenía como misión impulsar el cine chileno de la construcción socialista. Sin embargo, los resultados no fueron los esperados, sino que por el contrario, el proyecto se desvaneció en la lucha ideológica.”<sup>263</sup> La Unidad Popular no logró generar una industria filmográfica desarrollada que estuviera desligada de fines políticos y propagandísticos. Además, hubo una mala administración económica, junto con diversas problemáticas para exhibir los filmes, pues los documentales nacionales fueron sustituidos por las producciones estadounidenses y el público no tenía interés en ellos, sumado, finalmente, a la competencia progresiva de la televisión.<sup>264</sup>

Sobre el proceso que vivió Chile Films, el cineasta Patricio Kaulen sostiene que:

“En algunas personas existe la idea de que fue mal manejado desde el punto de vista económico. Primero faltó un empresario real: el tipo que realmente ama el cine por el cine y que quiere al mismo tiempo ganar dinero. Yo creo que el cine debe orientarse al gran público primero. Sí uno quiere hacer algo diferente, exclusivo, hay que hacerlo como lo hace actualmente Raúl Ruíz, que hace un cine para un público especial. Pero el cine de David Griffith, de Alfred Hitchcock, es el que conquistó a las multitudes.”<sup>265</sup>

Como fue el caso de Argentina, donde Atilo Mentasi se agarró del tango como su tema principal. O en México, con Fernando de Fuentes que expuso la temática de los charros en

---

<sup>263</sup> Villarroel y Mardones, *Señales contra el olvido*, 25.

<sup>264</sup> Salinas y Stange, *Historia del cine experimental*, 108-109.

<sup>265</sup> Ríos y Román, *Hablando de cine*, 33.

su obra *Allá en el rancho grande*.<sup>266</sup> De esa manera se ganaba al espectador latinoamericano y, al mismo tiempo, se hacía un cine nacional auténtico en donde el público podía sentirse identificado. Paralelamente, en Chile existían grandes poetas como Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Gabriela Mistral. Kaulen Sostiene que “es el colmo que no se les pudiera consultar para algo. Sí caía de cajón.”<sup>267</sup> La teoría del cineasta es que no existía una sincronización entre el cine y los grandes poetas chilenos, generándose una pobreza de cultura nacional unificada que fuera capaz de identificar al gran público.

En relación a lo anterior, Jacqueline Mouesca sostiene que:

“Aunque la producción de documentales vivió, en general, un auge en los años de la Unidad Popular, su difusión pública fue precaria, porque no se exhibían en las salas de cine comerciales y eran desconocidos, por lo tanto, para una buena parte de la población. Se mostraban en locales sociales: sindicatos, escuelas universitarias, asentamientos campesinos, organismos vecinales, lo que no era garantía de que la difusión pudiera alcanzar niveles de verdad masivos.”<sup>268</sup>

La filmografía de la época se componía principalmente de documentales que promocionaban al gobierno socialista, o contrariamente, que acusaban a sus oponentes. Por ende, era difícil que toda la población se interesara en este tipo de películas, más aún con las diferencias ideológicas existentes durante el periodo. Bien lo señala Pedro Chaskel, quien sostiene que “los documentales de mayor interés se hicieron antes del 70. Durante la Unidad Popular, aunque fueron muy numerosos, son muy pocos los realmente interesantes.”<sup>269</sup> En la práctica, los ideales de ese Nuevo Cine Chileno que buscaba rescatar y promover la cultura nacional, se quedaron atrapados en un cine militante y propagandístico. A su vez, en dicho periodo no estaban las condiciones necesarias para el desarrollo de la industria cinematográfica local. A pesar de que el cine estaba en manos del gobierno y este era el que tenía el poder político, ese poder no estuvo acompañado de recursos económicos, ni tampoco del control de los aparatos ideológicos, ya sea la prensa

---

<sup>266</sup> En México, el charro es un tipo de jinete, el cual ejerce la charrería; actividad apreciada como el deporte nacional mexicano.

<sup>267</sup> Ríos y Román, *Hablando de cine*, 33.

<sup>268</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 78.

<sup>269</sup> *Ibíd.*, 78.

escrita, radial y televisiva.<sup>270</sup> Por lo tanto, era muy difícil conseguir recursos y promover la filmografía, lo que generó una baja trascendencia a nivel nacional. Este proyecto terminó por fracasar con la llegada del régimen militar. El golpe sorprendió a los documentalistas cuando apenas estaban comenzando a reflexionar y discutir acerca de los pasos a seguir en su tarea. Según Chaskel, justo antes del golpe, “nosotros estábamos en un plan de autocrítica y revisión.”<sup>271</sup> Los cineastas comprendían que se estaban quedando en un cine institucional y propagandístico que los distanciaba del proyecto original.

## 2.4 La dictadura llega al cine

A partir del régimen militar hubo un apagón en la cultura nacional, en el caso del cine, este ya no resultó libre de circular ni de expresarse. El signo inicial más visible fue la desaparición de material fílmico el mismo 11 de septiembre de 1973, en donde, algunos autores todavía no se han puesto de acuerdo respecto a qué fue lo que ocurrió realmente esos días dentro de los estudios de Chile Films. Según Jacqueline Mousesca, “la fuerza militar secuestra centenares de películas –filmes de ficción nacionales y extranjeros, documentales, cintas de actualidades, noticiarios antiguos y recientes, etc. –, los hace apilar en el patio principal del establecimiento y les prende fuego enseguida.”<sup>272</sup> Sin embargo, Mónica Villarroel desmiente esto y sostiene la versión de Pedro Chaskel y de otros cineastas, quienes “coinciden con la idea de que la quema de películas no fue tal, aunque sí ocurrieron pérdidas de materiales de nitrato y otras situaciones.”<sup>273</sup> En definitiva, no existe una versión unívoca sobre los hechos ocurridos en la empresa fílmica; sin embargo, sí hay una concordancia respecto a la irrupción violenta por parte de los militares.

El cine chileno sufrió un fuerte desmantelamiento, ya que gran parte del gremio cinematográfico era partidario del gobierno de la Unidad Popular; por ello, se clausuraron todas las instituciones vinculadas al Estado o a las universidades, las cuales, hasta antes del golpe, se hacían cargo de la acción cinematográfica nacional. Chile Films pasó a depender

---

<sup>270</sup> Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán*, 59.

<sup>271</sup> Ríos y Román, *Hablando de cine*, 67.

<sup>272</sup> Mousesca, *El documental chileno*, 83.

<sup>273</sup> Villarroel y Mardones, *Señales contra el olvido*, 72.

del Canal Nacional de Televisión; organismo mediático favorito del gobierno militar. Además, fueron cerrados los departamentos de cine de la Universidad de Chile y Técnica del Estado, y en 1978 fue clausurada la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago.<sup>274</sup>

A su vez, “la represión a los creadores y la censura de la producción y el legado artístico, coexisten a partir de 1973 con la creciente importancia del mercado, particularmente fácil de constatar en el ámbito musical. La cultura, concebida como bien comercializable semejante a cualquier otro producto.”<sup>275</sup> El cine no estuvo exento de aquella práctica y los realizadores nacionales debieron empezar a competir contra los empresarios que tenían los recursos para mantener al mundo cinematográfico, los cuales no serían los más instruidos en el tema, pero si tenían las herramientas para entretener al espectador, como por ejemplo, la exhibición de las películas que eran extraídas directamente desde los estudios de Hollywood o la creación de programas televisivos de entretenimiento. De esta forma, “la década del 70 y especialmente la del 80 comportan un desarrollo desaforado del medio televisivo, desarrollo que desplaza y sepulta las funciones del cine en los proyectos sociales, políticos y culturales de la década precedente.”<sup>276</sup> Durante este periodo, la mano privada comenzó a tener una participación importante dentro del mundo audiovisual, y el cine se vio radicalmente desplazado por los “spot publicitarios.” Esto se explica por la preeminencia sin contrapeso que alcanzó la televisión, y paralelamente, la gran influencia que tenía sobre esta la publicidad comercial.<sup>277</sup> Los canales comenzaron a depender de los “spot publicitarios” para poder mantenerse y gestionar su propio financiamiento. Así, la publicidad pasó a ser el soporte fundamental del sistema televisivo nacional.

La televisión se convirtió en el arma encubierta del manejo mediático por parte de la Dictadura. Pablo Corro sostiene que: la crisis económica, la restricción de las libertades sociales, la represión política y la contingencia nacional, fueron una realidad camuflada a través de los spots publicitarios, los programas de variedad, los concursos de televidencia y las series de media tarde. De esta forma, la oferta televisiva chilena comprendió el negocio

---

<sup>274</sup> Mousesca, *El documental chileno*, 83.

<sup>275</sup> Correa et al., *Historia del siglo XX chileno*, 305.

<sup>276</sup> Corro, *Retóricas del cine chileno*, 88.

<sup>277</sup> Mousesca, *El documental chileno*, 84.

de identificar y crear consumidores en vez de crear cultura nacional e identitaria. Muchos de los cineastas se vieron obligados a caer en este juego de mercado y desarrollaron sus técnicas cinematográficas en la publicidad.<sup>278</sup> Durante los años ochenta, esta era “la única veta para poder subsistir económicamente en el rubro de la producción audiovisual.”<sup>279</sup> Pues, además de la censura, la industria del cine no estaba bien consolidada y tampoco tenía el apoyo del Estado. De hecho, las políticas de libre comercio dificultaron aún más su desarrollo, ya que la producción cinematográfica nacional empezó competir igualitariamente con el mercado internacional.<sup>280</sup>

A su vez, los impedimentos existentes para la producción, ya sean de nivel económico o temático, obligaron a que el cine chileno se desarrollara en tierras extranjeras. Los apoyos estatales eran nulos y cualquier tópico que tratara sobre problemáticas sociales, resultaba bastante peligroso.<sup>281</sup> De manera forzada o voluntaria, se produjo el exilio de cineastas y documentalistas, los cuales se asentaron principalmente en Francia, Alemania, Suecia, Finlandia y Cuba, donde recibieron el soporte de múltiples instituciones públicas y privadas. “Si bien el exilio marcaría la ruptura de lo que se venía realizando bajo el título de cine nacional, también significaría desde otro punto de vista, un efecto vitalizador necesario para la continuidad del trabajo de todos los cineastas radicados en diversos países del mundo.”<sup>282</sup> De esa manera, los realizadores lograron crear en el extranjero un nuevo género cinematográfico de resistencia que tuvo un gran alcance a nivel internacional. La gran mayoría fueron obras de denuncia al régimen militar, las cuales abordaron temas relacionados con el sufrimiento del pueblo chileno, la prisión, la tortura y la vida en el exilio.<sup>283</sup> Se trataba de un cine que había estado comprometido con una causa revolucionaria y que esa causa ahora había sido destruida por la dictadura, por ende, la nueva modalidad que le quedaba a los cineastas era denunciar todo lo que estaba ocurriendo en Chile.

---

<sup>278</sup> Corro, *Retóricas del cine chileno*, 88.

<sup>279</sup> Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, 24.

<sup>280</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 113.

<sup>281</sup> Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, 19.

<sup>282</sup> Diana Martitza Alzate Mejía, “Exilio y dictadura, una percepción cinematográfica” (tesis de magíster, Historia, Universidad de Concepción, 2013) 43.

<sup>283</sup> *Ibíd.*, 43-44.

Un caso emblemático es el documental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán. Este es una secuencia que expresa audiovisualmente uno de los objetivos políticos del cine documental: “la denuncia”.<sup>284</sup> Como postula Pedro Chaskel: “el trabajo que realizamos en *La batalla de Chile* fue una especie de catarsis después de toda la tensión que significó el golpe. Mucha gente se tuvo que quedar con eso adentro, nosotros tuvimos la posibilidad de denunciarlo con esta película.”<sup>285</sup> En este caso, se intentó exponer las responsabilidades políticas y criminales, ya sea por parte de los militares, como de la oposición de Allende en la crisis institucional de 1973.<sup>286</sup> Muchos consideran que la memoria de aquellos años de utopías y sueños, y que luego se convirtieron en años de violencia y represión, han dependido, dependen y seguirán dependiendo de la gran obra documental de Patricio Guzmán.<sup>287</sup> Chaskel sostiene que: “el documental siempre ha llevado la vanguardia en Chile. Ha abierto espacios, ha renovado el cine.”<sup>288</sup> Hasta el día de hoy siguen apareciendo obras que retratan el régimen militar, todas varían en las temáticas, ya sean políticas, económicas o sociales, pero siguen manteniendo ese tono que denuncia aquellos 17 años de historia. Y *La batalla de Chile* se ha transformado en uno de los pilares de este tipo de cinematografía, pues, sus imágenes reales muestran el contexto de una época en donde la liberalización social, nuevamente es oprimida por los grupos poderosos de la sociedad, como los burgueses, el gobierno estadounidense y los militares.

“Ya hacia 1983 el ciclo del "cine de exilio" se estaba agotando. Habían pasado 10 años, en Chile se estaban relajando los controles del régimen, retornaron muchos exiliados y resurgió la prensa disidente. Se abría una nueva etapa en Chile, aquella de las protestas y la lucha abierta contra la dictadura. La generación de cineastas marcada por el golpe y el exilio encontraba así una nueva fuerza temática: las protestas, la lucha opositora y el nuevo Chile que iba a nacer.”<sup>289</sup>

---

<sup>284</sup> Corro, *Retóricas del cine chileno*, 162.

<sup>285</sup> Ríos y Román, *Hablando de cine*, 69.

<sup>286</sup> Corro, *Retóricas del cine chileno*, 162.

<sup>287</sup> Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán*, 6.

<sup>288</sup> Ríos y Román, *Hablando de cine*, 64.

<sup>289</sup> “Cine chileno en el exilio (1973-1983)”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3336.html>.

Con el fin del régimen, se creyó en un rápido resurgimiento del cine nacional, sin embargo esta no fue la realidad. Durante la década de 1990 el Estado intentó retomar y promover la cinematografía nacional, un ejemplo de ello fue la conmemoración del Tercer Festival Internacional de Cine de Viña del Mar (1990), más conocido como el “Festival del Reencuentro”. Sin embargo, los resultados no fueron los esperados; la producción cinematográfica del periodo se comportó de forma desigual en términos de continuidad y calidad. A pesar de que surgen grandes obras como *La Luna en el Espejo* (1990) de Silvio Caiozzi y *Johny Cien Pesos* (1993) de Gustavo Graef-Marino.<sup>290</sup> Recién a fines de este periodo se puede empezar a hablar de un crecimiento continuo en la producción nacional, apareciendo películas sumamente exitosas como *El chacotero Sentimental* (1999) de Cristián Galaz y *Sexo con Amor* (2003) de Boris Quercia. Con el transcurso de la transición a la democracia, la cinematografía socio-política precedente comenzó a dar paso a un cine más comercial, lo que atrajo, nuevamente, la mirada del espectador. En este sentido, Ignacio Aliaga afirma que, “el cine no volverá a ser el mismo y que hoy en día hay un trabajo que hacer... Las películas que participaron del Nuevo Cine Chileno son obras que no envejecen y que marcaron a la nueva generación de cineastas.”<sup>291</sup> Con ello sostiene que hoy en día se ha perdido el ideario común que unía a los cineastas previos a la dictadura, haciendo referencia a que no importa que haya un cambio en las temáticas, sino que, la importancia radica en que los nuevos jóvenes realizadores deben lograr mantener la búsqueda de cambios y el compromiso con la sociedad. Miguel Littín coincide en que actualmente existe una carencia de ideas en las películas, sin embargo, tiene una visión positiva frente a la nueva generación de cineastas, sosteniendo que, esta “logrará salir del pozo confuso en el que se encuentra.”<sup>292</sup> En este sentido, no sería muy buen indicio que en 50 años más, películas como *El Chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso mi amor*, sigan siendo las obras más importantes del cine nacional. Ello sería un reflejo de que no hemos podido avanzar cabalmente en esta materia.

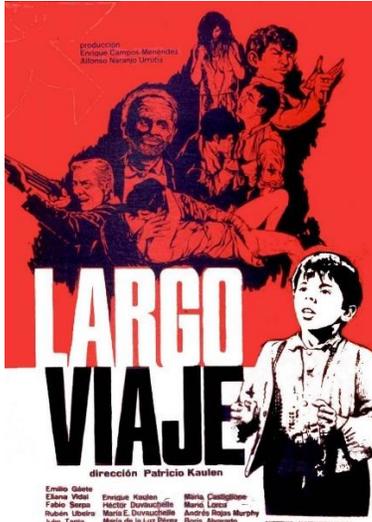
- Carátulas filmes del Festival de Viña de 1969

---

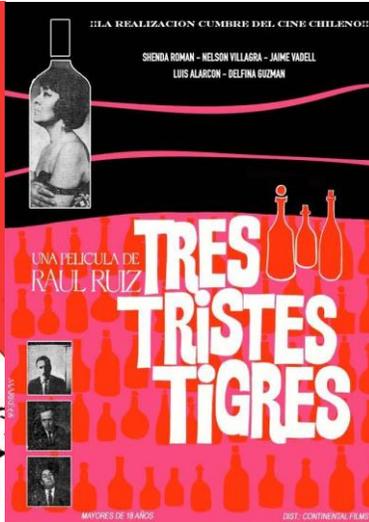
<sup>290</sup> Bell Waldspurger, “Cine chileno e identidad”, 16-17.

<sup>291</sup> Ignacio Aliaga en conversatorio sobre el ciclo cinematográfico “Nuevo Cine Latinoamericano. A 50 años del Festival de Viña del Mar.

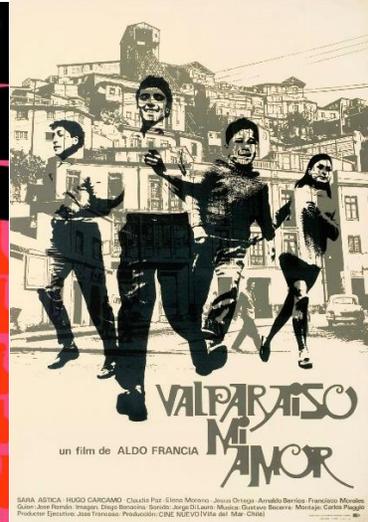
<sup>292</sup> Miguel Littín en conversatorio sobre el ciclo cinematográfico “Nuevo Cine Latinoamericano. A 50 años del Festival de Viña del Mar.



(Patricio Kaulen, 1967)



(Raúl Ruíz, 1968)



(Aldo Francia, 1969)

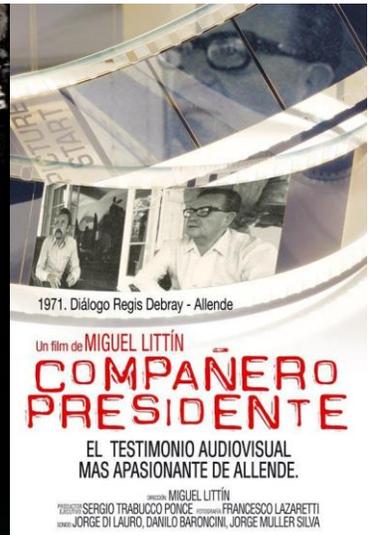
- Carátulas filmes de la Unidad Popular



(Pedro Chaskel, 1970)



(Helvio Soto, 1971)



(Miguel Littín, 1971)

### CAPÍTULO 3. LOS CINEASTAS SE ENFRENTAN A LA DICTADURA: MOTIVACIONES Y REPERCUSSIONES

Según Joaquín Fernandois, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la izquierda chilena se convirtió en una especie de manual político que promovía ciertas cualidades

alejadas de los partidos derechistas. Partiendo porque una de sus características principales era el correcto uso del lenguaje en su forma más directa: “el habla”. Tanto el Partido Comunista como el Partido Socialista se transformaron en una especie de máquina reguladora que estructuraba y formaba ampliamente la vida de sus seguidores.<sup>293</sup> Así, el marxismo en Chile, fomentó la aparición de líderes que alcanzaron un alto grado de influencia en la sociedad, ya sea en ámbitos laborales, políticos, artísticos e intelectuales. Siendo los espacios artísticos y universitarios los campos más fértiles para que aquellos líderes pudieran difundir sus propuestas.<sup>294</sup> A fin de cuentas se trataba de una educación universitaria que rápidamente se difundía entre los alumnos, los cuales, básicamente, eran las futuras generaciones que forjarían el país. En el campo cinematográfico, los realizadores que apoyaron a la Unidad Popular también se transformaron en precursores de sus ideas, siendo otro organismo más que en base a sus cualidades, intentó educar a la ciudadanía en favor de los postulados del gobierno oficial. Así surge un cine militante y propagandístico que promueve las ideas del presidente socialista. Sin embargo, la llegada de los militares dio por finalizado el proyecto de la UP y el mundo cinéfilo también sufrió las consecuencias. En el siguiente capítulo explicaremos las razones que mueven a los diversos realizadores para llevar a cabo un cine resistente y denunciante junto con los efectos que ello generó.

La imposición del régimen militar y la violencia que este conllevó, forjó una compleja situación en la memoria de la sociedad. Según Steve Sterne, la memoria se convertirá en un ítem fundamental para “el proceso de recomposición de la cultura y la política chilena, primero bajo el régimen militar que gobernó hasta 1990 y, subsecuentemente, bajo una democracia ensombrecida por los legados de la dictadura y por la presencia aún poderosa de los militares.”<sup>295</sup> El cine que trata sobre el gobierno de Pinochet y las razones de los cineastas para llevarlo a cabo, no pueden ser desligadas de “un relato de contextos políticos, económicos y culturales más amplios.”<sup>296</sup> Son muchas las razones que tienen los realizadores para llevar a cabo un cine que denuncie los abusos del régimen militar y los efectos que esto generó en la sociedad chilena. En aquella época, a lo largo de todo el

---

<sup>293</sup> Ferandois, *La revolución inconclusa*, 242-243.

<sup>294</sup> *Ibid.*, 261-262.

<sup>295</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 22.

<sup>296</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 22.

mundo, el defender los derechos humanos pasó a ser un tema esencial. Fue una preocupación manifestada por medios de comunicación, iglesias, instituciones gubernamentales, grupos solidarios, líderes políticos, entre otros.<sup>297</sup> En Chile, durante la dictadura se aplicaron innumerables violaciones a los derechos humanos, por ende, diversas organizaciones religiosas, políticas y sociales alzaron la voz y expresaron su apoyo hacia las personas que eran perseguidas. El cine se encargó de denunciarlas para que así el mundo pudiera tomar conciencia de los hechos que estaban ocurriendo en el país.

A pesar de lo mencionado anteriormente, no podemos dejar de mencionar que, es curiosa la existencia de tanta homogeneidad en la visión negativa por parte de los cineastas, y la falta de una filmografía consolidada que si apoye el régimen, pues, como menciona Mónica Villarroel:

“Tampoco había mayores escrúpulos en cumplir este propósito dinamitando el sistema democrático. Sí la mayoría de los golpes de Estado latinoamericanos eran fruto de una conspiración de gorilas que se instalaban en el poder a contrapelo de la opinión pública, acá se vivió un fenómeno distinto. El golpe chileno tuvo el apoyo decidido de una mayoría ciudadana que terminó pidiendo la intervención militar.”<sup>298</sup>

Un reflejo de ello fue cuando la Quinta Vergara se llenó de gente el año 1974. El humorista Bigote Arrocet inauguró el festival con la canción “Libre” de Nino Bravo. Esto fue acompañado por cantos y aplausos de un público que agradecía la labor de los militares. “Esa gente eran estudiantes, dueñas de casa, oficinistas, empleados y profesionales que se sintieron agredidos por la vía chilena al socialismo.”<sup>299</sup> A su vez, la Consulta Nacional de 1978 (78% a favor) y el plebiscito de 1980 (67% a favor) fueron dos medios que legitimaron el régimen de Pinochet. Estamos conscientes de que en dicho periodo el país estaba inmerso en una dictadura y que lo más probable es que aquellos resultados no hayan sido de lo más confiables. Pero, de todas formas, un porcentaje importante de personas sí

---

<sup>297</sup> *Ibíd.*, 28.

<sup>298</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 130.

<sup>299</sup> *Ibíd.*, 129.

votó en favor de Pinochet, y el cine sobre la dictadura no ha sido capaz de representar a esa parte de la población.

Sin embargo, el cine es considerado como un arte y todo arte tiene la facultad de expresarse libremente. Para los cineastas, vale la pena contar la historia del régimen militar y es inevitable que la cuenten de la forma que la sienten más cercana. Es la forma que tienen para expresar sus emociones y sentimientos más profundos. Según Steve Sterne, para ellos “es una historia dramática, llena de heroísmo y decepción sobre temas de vida y muerte. Es una historia de la conciencia moral, en cuanto a los seres humanos que intentaron entender y convencer a sus compatriotas del significado de un enorme trauma sin término, y de sus implicaciones éticas y políticas.”<sup>300</sup> Esta es la historia que nos han contado y en el siguiente capítulo estudiaremos las razones que han tenido aquellos cineastas para escribir aquel relato de sufrimiento y dolor. Hemos clasificado a este “movimiento cinematográfico” en dos grupos, que corresponden al periodo en que fueron realizados los filmes, ya sea durante el régimen militar, o posterior a este. Por un lado, está la generación que vivió en carne propia la dictadura de Pinochet. Este grupo estuvo comprometido con la causa socialista, redactando incluso, un Manifiesto que les dio cierta unidad. Sin embargo, el proyecto fue truncado con la llegada de los militares y los cineastas debieron remitirse a las nuevas políticas de censura y exilio. En otro grupo, se encuentran aquellos realizadores que surgieron con el retorno a la democracia. Ellos no percibieron el régimen militar de forma directa, pero sienten un rechazo común hacia sus métodos de gobierno y a los efectos que este provocó, lo que ha estimulado un sentido de querer recuperar y mantener la memoria de esos 17 años de historia. A pesar de que las generaciones han cambiado, el legado sigue vigente y las perspectivas entregadas por los cineastas son similares. A continuación, explicaremos algunas de las causas que motivaron a los realizadores para llevar a cabo un cine de denuncia; junto con el soporte que este tuvo, y los efectos que generó.

### **3.1 Filmes estrenados en dictadura**

---

<sup>300</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 26.

La dictadura militar se instaura justo en un momento donde la cultura nacional estaba renaciendo y tomando un rol cada vez más importante dentro de la sociedad. En el caso del cine, eran muchos los hitos importantes que estaban definiendo el trabajo de los realizadores: la reestructuración de Chile Films y su proyecto de crear una industria cinematográfica a nivel nacional, el ideario común del Nuevo Cine Latinoamericano, la unificación de los cineastas a través del Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, la popularización del cine chileno mediante los reconocidos festivales de Viña del Mar, entre otros. Todo ello son algunas de las situaciones que demuestran el desarrollo que estaba logrando la cinematografía nacional, demostrándose como un periodo de unificación, crecimiento y libertad creadora. En este sentido, el cine de la UP estaba asociado a un grupo de realizadores independientes que no seguía una afiliación formal, pero sí estaban comprometidos con una forma de expresión colectiva, la cual en un principio significó la creación de un Manifiesto que entregó su apoyo al gobierno oficial y posteriormente, el desarrollo de un cine de resistencia en contra del régimen militar.<sup>301</sup> En relación a esto, las realizaciones cinematográficas comprendidas entre los años 1970 y 1973, y luego en el exilio, estuvieron definidas por un planteamiento ideológico, entendiendo ideológico al “conjunto de medios y manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen y se sitúan los unos ante los otros.”<sup>302</sup> Así, el cine de esos años fue visto como un medio efectivo para que los cineastas difundieran sus emociones y pensamientos, los cuales estaban asociados a ideas más socialistas y comunistas. La llegada de la dictadura significó un golpe duro para los cineastas chilenos y para todos los avances que habían logrado dentro de la cinematografía nacional, lo cual, intrínsecamente, va a generar un sentimiento de rechazo y resentimiento hacia el régimen militar.

“La censura impuesta por el nuevo régimen tuvo mucho más celo y rigor con el cine que con otras expresiones,”<sup>303</sup> por ende, el exilio entre los cineastas de la época fue una práctica muy común, pues, dentro del país no existía un espacio para que estos se desarrollaran. Todo lo contrario a lo que ocurría en el extranjero, donde había mucho apoyo e inmensas oportunidades. Cuba, Alemania, Francia, Suecia y Finlandia fueron algunos de los países

---

<sup>301</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 103.

<sup>302</sup> Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 21.

<sup>303</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 238.

que recibieron la mayor cantidad de cineastas y documentalistas exiliados chilenos; a los cuales no solo se les entregó asilo, sino que además se les dio un gran apoyo laboral. “La ola solidaria permitió a los artistas, entre otras cosas, hallar en sus países de acogida la ayuda necesaria para desarrollar su labor. Los cineastas –consagrados o no- hallaron en éstos los puntos de apoyo no solo para sobrevivir sino los medios para filmar.”<sup>304</sup> Turbada por la situación vivida en Chile, la comunidad internacional apoyó en todo lo que pudo a los exiliados de nuestro país.

Este traslado hacia tierras extranjeras fue además una oportunidad para muchos realizadores que, acostumbrados a “trabajar en las precarias condiciones del Tercer Mundo, pudieron acceder a estándares de producción más altos, debido a la solidaridad internacional con nuestro país.”<sup>305</sup> Los cineastas que se marcharon al exilio demostraron rápidamente, signos de querer restaurar su oficio. En un comienzo, el proceso se desarrolló tímidamente, pero al poco tiempo se alcanzaron índices de producción muy elevados, transformándose, aquellos 10 primeros años de régimen militar, un record de producción cinematográfica. Según Jacqueline Mouesca, es muy interesante cómo se va dando la progresión: “un filme en 1973, seis al año siguiente, quince el 75, trece el 76, catorce el 77, dieciocho el 78, veintitrés en 1979, veinte en 1980, una cifra igual en 1981, veintidós en 1982 y veintitrés en 1983. La suma total alcanza a las 178 películas, de las cuales la mayoría son documentales.”<sup>306</sup> Tanto el número de filmes que se lograron hacer en el extranjero; como la motivación de los cineastas y el apoyo que estos recibieron, fueron la mezcla perfecta para que pudiera desarrollarse una cinematografía del exilio que denunciara al régimen de Pinochet. En este ámbito, existió un vínculo muy estrecho entre Chile y Alemania, principalmente en el aspecto de la difusión. Previo al Golpe de Estado y después este, se estableció un fuerte lazo que permitió la salvaguarda, preservación y retorno de un gran número de obras chilenas de los años 60, 70 y 80. Esto significó la exhibición de diversas películas nacionales, ya sea en festivales alemanes como en otras muestras internacionales.<sup>307</sup>

---

<sup>304</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 100.

<sup>305</sup> Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, 17.

<sup>306</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 100.

<sup>307</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 102.

El interés alemán por el cine chileno brotó junto a la generación del 68, principalmente en Berlín, en el Cine Arsenal, donde se comenzaron a presentar obras de cine latinoamericano, generando un mayor acercamiento hacia los sucesos políticos y sociales que ocurrían en el continente. Se presentaron filmes chilenos en distintos festivales que fomentaban un cine nuevo y reformador, como por ejemplo: el Festival de cine de Berlín (Berlinale), sección Forum; Festival de Documentales de Leipzig, y Festival de Cortos de Oberhausen.<sup>308</sup> Sin embargo, el gran vínculo de Chile y Alemania, surgió entre la amistad que entablaron Pedro Chaskel y Heiner Ross,<sup>309</sup> ambos alemanes de nacimiento.

Luego del Golpe de Estado, surgió una fuerte preocupación por la destrucción de obras cinematográficas. Fue por ello que, Ulrich Gregor –director de los Amigos de la Cinemateca Alemana de Berlín Occidental– y Heiner Ross –gerente de los Amigos de la Cinemateca Alemana entre 1963 y 1979– comenzaron a realizar copias de los materiales y los promocionaban a través de la televisión europea como una forma de solidarizar con Chile. Algunos de los títulos presentados fueron: *La expropiación* (1973), de Raúl Ruiz, *La tierra prometida* (1974), de Miguel Littín; y *La batalla de Chile* (primera parte, 1975, segunda parte, 1976 y tercera parte 1979), de Patricio Guzmán.<sup>310</sup> Según Gregor, “hubo un cruce de experiencia anterior a 1973 que luego se conjugó con la situación del exilio de algunos realizadores.”<sup>311</sup> El tema de la preservación y la cooperación era indispensable en los archivos filmográficos, por ende, la institución dirigida por este fue el primer punto de contacto con los chilenos. En Alemania siempre estuvo la idea de que las obras chilenas debían volver a su país natal en algún momento, por lo tanto, en 1999, Heiner Ross (Archivo de los Amigos de la Cinemateca Alemana en Berlín) cumplió un rol fundamental en esta área, y en 2001, Karl Griep (Archivo Federal Alemán) continuó con aquella labor, llevándose a cabo dos envíos importantes de material fílmico hacia Chile.<sup>312</sup>

---

<sup>308</sup> *Ibíd.*, 104-106.

<sup>309</sup> Cinéfilo y miembro activo de diversos clubes cinematográficos. Fue fundador del Arsenal Cinema, y cofundador del “Foro Internacional de Cine Joven” (1971). Desde 1979 dirige el cine Metrópolis y ha participado activamente en diversos comités y programas de cine. Como por ejemplo, el Comité de la Cinemateca en la sede del Goethe-Institut en Munich y el Programa de Fomento del Cine en el estado de Hessen. “Heiner Ross biography”. En <http://www.goethe.de/resources/files/pdf11/pk2481989.pdf>.

<sup>310</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 106-107.

<sup>311</sup> Villarroel y Mardones, *Señales contra el olvido*, 48.

<sup>312</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 109.

Suecia también tuvo una participación importante en la salvaguarda de materiales chilenos. Uno de los casos más emblemáticos fue el de *La batalla de Chile*. Durante los años de la Unidad Popular, Patricio Guzmán se dedicó a filmar lo que ocurría en las calles de Santiago, pero el Golpe de Estado interrumpió abruptamente el desarrollo de este documental. No obstante, un grupo de cineastas, entre ellos, Menz y Chaskel, lograron ingresar a los estudios de Chile Films durante las primeras horas del 11 de septiembre y recuperaron múltiples materiales con el fin de sacarlos hacia el exterior. Patricio Guzmán había escondido los más de cien rollos que luego sirvieron para el montaje en Cuba de su obra más reconocida. En primera instancia, los materiales partieron en el barco “Rio de Janeiro” desde Valparaíso y llegaron íntegros a Estocolmo, desde ahí fueron enviados a la isla caribeña. Todo esto se pudo llevar a cabo gracias a la colaboración del embajador sueco, Harald Edelstam.<sup>313</sup>

Por su parte, *Llueve sobre Santiago*, es otro filme que recibió bastante ayuda en su producción. La película de Helvio Soto fue coproducida por Francia y Bulgaria, siendo la primera película de gran distribución en relatar el proceso del Golpe de Estado. Se rodó en 1975 en París y Bulgaria y contó con la participación de grandes personajes europeos como Astor Piazzola en la composición de la música original, junto con las interpretaciones de los reconocidos actores Jean-Louis Trintignant, Annie Girardot y André Dussollier.<sup>314</sup>

En paralelo a esto, una vez instaurado el régimen militar, los realizadores comprendieron rápidamente que debían tomar nuevas medidas para resguardar su trabajo. De esta forma, gracias a la ayuda internacional, surgieron nuevos proyectos para que los cineastas pudieran reorganizarse. El director y productor de televisión Gastón Ancelovici fue uno de los personajes esenciales en esta labor, el cual contó con la ayuda de Pedro Chaskel desde Cuba. Este proyecto es conocido como la “Cinemateca de la Resistencia.” La cual, inicialmente, buscaba crear un centro de almacenamiento de obras fílmicas en Cuba, habiendo, en una primera instancia, un nexo muy grande entre la Cinemateca de la Resistencia y la isla caribeña.<sup>315</sup> “Ancelovici se preocupó de rastrear y documentar en

---

<sup>313</sup> *Ibíd.*, 108.

<sup>314</sup> Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, 18.

<sup>315</sup> Villarroel y Mardones, *Señales contra el olvido*, 110.

extensos listados todas las películas del exilio. De esta forma se convirtió en un punto obligado para los curadores de muestras y organizadores de festivales, (de) contar con películas posteriores a 1973.”<sup>316</sup> Más adelante, en 1975, surgió un intercambio entre Heiner Ross y Wolfgang Klaude, director del Archivo Estatal de la RDA. El objetivo era realizar copias que sirvieran para respaldar la Cinemateca Chilena de la Resistencia.<sup>317</sup>

La gran cantidad de cineastas exiliados fue lo que generó un real cine chileno en el exterior, y muchas obras tuvieron gran repercusión: “*La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, estructurada como una trilogía documental, fue un éxito en Europa; Raúl Ruiz, cuyo descarnado *Dialogo de exiliados* motivó polémicas ácidas en la diáspora intelectual, se convirtió en el más cotizado vanguardista de Francia; Miguel Littín se abrió puertas en el mercado mundial con *Actas de Marusia*; y Helvio Soto, con ayuda búlgara, hizo una fantásica recreación del golpe con *Llueve sobre Santiago*.”<sup>318</sup> A su vez, otros cineastas, en este caso extranjeros, se hicieron famosos con obras que acusaban la condición chilena. Los documentales de Walter Heynowski y Gerhard Schumann fueron los que causaron mayor revuelo. Ambos se encontraban en Chile el día 11 de septiembre, y durante algunos meses posteriores se dedicaron a registrar lo que ocurría en las calles de Santiago. Sus materiales sirvieron de apoyo para diversas películas, libros y documentales.<sup>319</sup> Una de sus imágenes más emblemáticas es el famoso bombardeo a La Moneda durante el Golpe Militar.

Con la instauración de la dictadura, el discurso propuesto por los cineastas de la Unidad Popular fue destruido; sin embargo, el Manifiesto existía y los cineastas ya habían dado su palabra. Por ende, ese discurso propagandístico que apoyaba al gobierno de Allende, ahora se torna en uno que reflejaba las atrocidades del régimen de Pinochet y la situación que estaba viviendo el país bajo una dictadura militar. Por lo tanto, a pesar de que los militares interrumpieron los planes de la vía legal al socialismo, los cineastas de la época continuaron con su inquebrantable compromiso a partir de un cine de resistencia desarrollado en el exterior. Este no solo siguió con las pautas del Manifiesto, también agregó la desacreditación total del régimen militar. En una entrevista realizada a Silvio

---

<sup>316</sup> *Ibíd.*, 114.

<sup>317</sup> *Ibíd.*, 110.

<sup>318</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 240.

<sup>319</sup> *Ibíd.*, 240-241.

Caiozzi, el cineasta sostiene que durante el periodo de dictadura se asumió rápidamente que sería una época muy negra, “había una sensación de encierro, de que la dictadura duraría para siempre. Sensación de ser espiados. Todos los temas que se sentían y vivían en el momento, los cineastas los llevaban a cabo.”<sup>320</sup> Era la forma de demostrarle al mundo la terrible situación que estaba ocurriendo en Chile. Un ejemplo de ello fue su emblemático filme *La Luna en el espejo* (1990) en donde se relata la vida de un marino de la Armada que se cree un héroe nacional e instala espejos alrededor de todo su hogar. De esta manera el director intenta reflejar el tema del espionaje y la vigilancia militar.

El filme *Llueve sobre Santiago* es definido por el mismo director como una “película de propaganda”. Pues en cierta forma es un homenaje a la UP, a Allende y al periodista Augusto Olivares, con quien Helvio Soto formó una estrecha amistad mientras trabajaban juntos en la radio, el cual murió junto al presidente Salvador Allende en el bombardeo a La Moneda.<sup>321</sup> Soto dedicó esta película en su memoria, y al mismo tiempo, denunció al régimen de Pinochet. Jorge Ruffinelli sostiene que “este director tenía un compromiso con el proyecto de la Unidad Popular, pero además, le agregaba a sus películas dos elementos que eran claves en el cine de aquella época: la introspección y la crítica.”<sup>322</sup> De esta forma, los filmes de Helvio Soto eran capaces de ofrecer una observación de segundo grado sobre la historia, con esto nos referimos a la posibilidad de no explicar el pasado tal como fue, sino que de realizar interpretaciones sobre este.

Sobre el documental *Acta general de Chile*, Miguel Littín afirma que existe una motivación inequívoca de “colaborar en la lucha contra la dictadura.”<sup>323</sup> El filme relata lo que estaba ocurriendo en Chile durante el año 1985, reflejando un Santiago extraño, descolorido, triste y ausente. El director se adentra en la sociedad chilena para dar cuenta de los testimonios de personas que relatan las consecuencias de vivir en dictadura. A través de aquellos testimonios se intenta proponer la idea de que el régimen militar había tratado de borrar la memoria del pueblo chileno.

---

<sup>320</sup> << Entrevista a Silvio Caiozzi >>, por Bernardita Andrews, Encuentro cinéfilo *Universidad Finis Terrae* (2018).

<sup>321</sup> “Helvio Soto”, Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno. En <http://www.cinechile.cl/persona-2740>.

<sup>322</sup> Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán*, 7.

<sup>323</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 90.

Finalmente, en el caso de *Imagen Latente*, Pablo Perelman sostiene que: “yo hago un cine político, en la medida en que lo que llamamos política es un acto de comunicación, es un relato también. El cine y la literatura son formas artísticas de reflexión que tiene la política, yo hago un cine de reflexión. Quiero que mi cine forme parte de una discusión, de un proceso de contradicciones, de intercambios, de debates que existen en la sociedad. Yo hago películas para entrar en ese debate.”<sup>324</sup> Según el pensamiento del cineasta, el séptimo arte es una herramienta que no solo busca generar cambios en la sociedad o producir cultura, también busca adentrarse en el acontecer nacional y en las temáticas que causan mayor revuelo. A través del cine, el realizador y el espectador pueden tener un encuentro indirecto, donde el creador del filme expresa sus pensamientos e interpretaciones más profundas, y el espectador observa, se llena de conocimientos y critica aquel trabajo.

La destrucción de la vía legal al socialismo, el quiebre de la democracia, el uso de la violencia, el exilio, y la imposición de un sistema económico capitalista, fueron algunas de las políticas que se implementaron durante el gobierno militar, y que generaron un total rechazo por parte de múltiples cineastas. Como ya mencionamos, esto produjo que, desde el exilio, los realizadores llevaran a cabo un cine de resistencia a través de películas y documentales que denunciaban la dictadura en todos sus sentidos. Este hecho llevó a que toda filmografía fuera totalmente censurada en nuestro país. Como sostienen los autores de *Historia del siglo XX chileno*, “si bien el gobierno militar expropió órganos de prensa y entidades radiales que eran propiedad de sus inermes enemigos, lo cierto es que el cine y la televisión resultaron ser los medios más afectados por la supervigilancia del Ejecutivo. Esto en atención a su poder para configurar la realidad y al alcance nacional de su cobertura.”<sup>325</sup> La aplicación de una imponente censura limitó cualquier oportunidad para que la cinematografía nacional pudiera avanzar; a menos de que esta se utilizara para los fines propagandísticos del gobierno, o que estuviera totalmente desligada de cualquier idea que se opusiera al régimen. De esta forma, se vio favorecida, principalmente, la transmisión de producciones importadas, ya sean: series norteamericanas o documentales sobre flora y fauna, avances científicos y relatos bélicos.<sup>326</sup> En este sentido, una de las políticas del

---

<sup>324</sup> <<Entrevista a Pablo Perelman>>, por Marco Fajardo, *El Mostrador* (2008).

<sup>325</sup> Correa et al., *Historia del siglo XX chileno*, 306.

<sup>326</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 126.

régimen militar que más afectó a los cineastas fue que a raíz de la censura filmográfica, el cine nacional fue reemplazado por películas hollywoodenses. El principal contrincante de la producción chilena fue el resurgimiento de la distribución estadounidense “Motion Picture Association” (MPAA), la cual había sido suprimida en 1971 por su presidente, Jack Valenti, lo que en ese momento, motivó aún más la idea del desabastecimiento que había durante la Unidad Popular, justamente, porque en las pantallas chilenas había una escases de éxitos mundiales. Así fue que, en octubre de 1973, el régimen militar tomó contacto con las principales productoras cinematográficas estadounidenses y rápidamente llegaron a nuestro país filmes como: *Sueños de seductor*, *Las amenazas de Andrómeda*, *Los centauros*, *Escape del planeta de los simios*, *El novio y Los cowboys*, *El Padrino*, *El pasado me condena*, *Contacto en Francia*, *Luna de papel*, entre otros.<sup>327</sup> De esta forma, el cine nacional además de ser censurado, fue reemplazado por inofensivas películas hollywoodenses que no tocaban temas políticos que pudieran generar un conflicto interno mayor. En poco tiempo, el gobierno de Pinochet logró restituir la idea de que el país ya no estaba fuera del ambiente cinéfilo internacional.

Mientras tanto, muchas de las películas rodadas durante el exilio tuvieron una fuerte censura en Chile y no lograron exhibirse en el país mientras la dictadura seguía vigente. Las 3 partes de la trilogía *La batalla de Chile* fueron estrenadas en Cuba a medida que eran finalizadas. La obra fue rodada entre el año 1972 y septiembre de 1973 y cada capítulo desarrolla un tópico específico sobre la ajetreada vida de la época: *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de Estado* (1976) y *El poder popular* (1979). Todas ellas obtuvieron múltiples reconocimientos en los Festivales de Grenoble, Bruselas, Benalmádena, La Habana y Leipzig, y fueron estrenados en los cines de 35 países de Europa, América, Asia, África y Oceanía. En resumidas cuentas, se dice que es una de las obras documentales de América Latina más difundidas a nivel mundial, y el diario estadounidense “The New York Times” lo describió como “un filme épico”. Sin embargo, la trilogía fue objeto de censura y se estrenó oficialmente en Chile recién el año 1997, siete años después del retorno a la democracia.<sup>328</sup>

---

<sup>327</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 239.

<sup>328</sup> “La batalla de Chile”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96647.html>.

En el caso de *Missing*, la película está basada en el caso real del detenido desaparecido estadounidense Charles Horman. Esta fue estrenada el año 1982, pero estuvo prohibida en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet. Además, tanto el filme como la novela en la que está basado, fueron sacados del mercado producto de una demanda en contra del director de la película y del estudio cinematográfico propietario “Universal”. La demanda fue realizada por el ex embajador de Estados Unidos en Chile Nathaniel Davis y los miembros de la Oficina de Inteligencia Naval Ray Davis y Arthur Crater, los cuales en el filme son reflejados como cómplices del asesinato de Charles Horman. La obra desarrolla una explícita crítica hacia las políticas estadounidenses realizadas en Chile antes, durante y después del Golpe de Estado.<sup>329</sup>

*Imagen Latente* también corrió una suerte similar. En 1987 fue estrenada en el Festival de Cine de la Habana, pero su estilo confrontacional hizo que la película fuera censurada en todos los cines chilenos. En pleno periodo del plebiscito, la censura fue la mejor propaganda que pudieron hacerle a un filme que rápidamente se exhibió en muestras clandestinas. La película corría de mano en mano por el país en copias de VHS caseras. Solo el fin de la dictadura permitió que finalmente se estrenara en 1990, llevando 90.000 espectadores a las salas de cine.<sup>330</sup> Durante este periodo, el cine nacional sufrió uno de los golpes más duros en muchos años, tanto en la reducción de obras de ficción y documentales producidos, como en la dificultades para exhibirlos y difundirlos. En este contexto, “donde los registros audiovisuales muchas veces lindaban con la clandestinidad, el video cumplió un rol transgresor que diversificó las posibilidades, tanto de registro como de difusión de un estado del país que no se transmitía por los canales oficiales. De esta forma surgieron colectivos y cineastas dispuestos a utilizar el video como herramienta de agitación, denuncia y testimonio documental.”<sup>331</sup> Las realizaciones más trascendentales de la época son las obras ejecutadas por el ICTUS, que desde el año 1978 llevó a cabo alrededor de setenta filmes (documentales y ficción) en formato video. Bajo su alero se encontraban reconocidos cineastas como Silvio Caiozzi, Cristián Galaz, Pedro Chaskel, Joaquín Eyzaguirre, Claudio Di Girolamo, entre otros. Los cuales lograron llevar a cabo una

---

<sup>329</sup> “Missing”, Roger Ebert. En <https://www.rogerebert.com/reviews/missing-1982>.

<sup>330</sup> “Imagen Latente”, Cine Chile. Enciclopedia de cine chileno. En <http://www.cinechile.cl/pelicula-6>.

<sup>331</sup> Horta, ¿Por qué filmamos lo que filmamos?, 92.

cinematografía independiente alejada de los medios de comunicación masivos, y cuyos argumentos pretendían manifestar las diversas situaciones complicadas de la vida en dictadura.<sup>332</sup>

Como hemos observado, durante este periodo, dominaron los temas relacionadas con el Golpe Militar y con las secuelas que este dejó: la represión, los abusos, y la vida de los chilenos en el exilio fueron algunos de los tópicos principales. El objetivo era realizar un cine que denunciara la situación vivida en Chile; sin embargo, la repetición constante en las temáticas trajo algunas consecuencias negativas para el cine nacional. En 1983 se produjo en Chile la primera apertura del régimen, donde se aceptó el ingreso de múltiples exiliados para que retornaran al país. “Aquí es cuando comienza a cerrarse el ciclo del “Cine chileno del exilio”. Donde había un agotamiento de ciertos temas. Lo más notorio es que se había producido un doble cansancio en relación a ellos: el del realizador y el del destinatario posible.”<sup>333</sup> Paralelamente, la actividad del cine chileno en Alemania Federal también comenzó a decaer. Durante los años 1973, 1974 y 1975 se realizaron eventos especiales que recordaban el Golpe de Estado, y en 1983, con motivo de los diez años de la dictadura, el Archivo Estatal de la RDA realizó el último gran evento conmemorativo en Leipzig. En ese momento, los cineastas que vivían en Alemania, comenzaron a sentir la sensación de que se habían quedado “solos” y de que aparecerían “problemas de subsistencia”, pues el cine que producían ya no estaba resultando interesante para los críticos europeos.<sup>334</sup>

### 3.2 Filmes estrenados post dictadura

El año 1989 finalizó la dictadura y con ello, una oscura etapa para los cineastas. El retorno de la democracia permitió que se retomaran las perspectivas e ilusiones. El camarógrafo Beltrán García ya en 1985 sostenía que, “El cine chileno no ha muerto en

---

<sup>332</sup> *Ibíd.*, 18.

<sup>333</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 106.

<sup>334</sup> Villarroel y Mardones, *Señales contra el olvido*, 117.

estos años. Ha estado subyugado, sumergido, clandestino, pero a la creatividad nunca se le ha podido matar ni con fusiles, ni metralletas, y al igual que la vida, no la para nadie.”<sup>335</sup> En el camino de vuelta a la democracia, además de reabrirse un espacio para la cultura y el cine, la realidad comenzó a conocerse con mayores detalles y se dieron los primeros pasos en la conformación de un relato institucional sobre el terrorismo de Estado. Como postula Claudia Barril, se empezaron a hacer visibles en el espacio público, horrores nunca antes vistos en nuestra historia: “métodos de tortura con un sadismo inusitado, violaciones, delaciones, cuerpos aún con vida arrojados desde aviones de la FACH (Fuerza Aérea de Chile), entre otras crueldades.”<sup>336</sup> El cine era un medio de comunicación masivo que les permitió a los realizadores poder denunciar aquella realidad que había estado escondida durante tantos años. Sin embargo, en un comienzo, el nivel de liberalización de la televisión nacional –principalmente en la exhibición de documentales–, todavía no era totalmente plena. Algunos obstáculos se derribaron recién el año 2003, cuando se conmemoraron los treinta años del golpe militar. En ese momento, una mezcla de factores políticos y culturales, despertaron una necesidad social por querer reabrir e investigar una historia que hasta el momento se había mantenido silenciada y distorsionada. De a poco, la televisión comenzó a mostrar imágenes que nunca antes habían sido reveladas a causa de la censura.

337

Por su parte, “tras la llegada de la democracia, el sistema neoliberal propugnado desde fines de los años setenta y principalmente en los años ochenta, no sufrió mayores modificaciones de base, lo que estableció un sistema en los distintos campos de producción, del cual el cine no era ajeno. Llegada la democracia, se instaló con firmeza la decisión estatal de potenciar el cine nacional y financiar parte de la creación por medio de fondos o modelos mixtos de financiamiento.”<sup>338</sup> Así, se abre un periodo más alentador para los artistas en general. Por un lado, surgió un apoyo concreto por parte del Estado, y por otro lado, desapareció la censura y el silencio. Sin embargo, Luís Horta sostiene que “estas expectativas contrastan con el aura emanada de las películas del periodo.”<sup>339</sup> Ocurre que, el cine chileno realizado

---

<sup>335</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 99.

<sup>336</sup> Barril, *Las imágenes que no me olvidan*, 12.

<sup>337</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 127.

<sup>338</sup> Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, 32.

<sup>339</sup> *Ibíd.*, 21.

entre los años 1989 y 1995 estuvo determinado por una visión del autor que plasmaba la soledad y el vacío. El cineasta lo define como “aquel del triunfo de los derrotados”, por ende, los realizadores sintieron la necesidad de instaurarse como los intermediarios retratistas de un duelo que la sociedad necesitaba vivir y expresar. Durante este periodo surgieron diversas películas que planteaban “una cierta coherencia temática en un cine que trataba de levantarse y a la vez curar las heridas, tratando de calar en las sensaciones de una sociedad de destino incierto y un pasado demasiado fresco como para olvidar.”<sup>340</sup> Por ello, los rasgos identitarios que conectan a los filmes de la primera mitad de los años noventa son los de amargura y melancolía.

Después del periodo de transición a la democracia (últimos 18 años aproximadamente), la sociedad chilena se abrió a un terreno de inquietudes y cuestionamientos que el espacio político precedente no aceptaba. Durante la dictadura, la cinematografía estuvo limitada a un cine de resistencia que expresaba únicamente las actitudes políticas intoleradas por el régimen militar. Ahora, estas verdades no son absolutas y el mundo cinéfilo se siente más interesado por la observación y la reflexión.<sup>341</sup> Jacqueline Mouesca sostiene que todavía existen muchos temas atrayentes y novedosos sobre lo que fue la dictadura y las secuelas que esta dejó. Ello “lo prueban filmes como “Machuca” y su sorprendente eco en público y crítica, y lo avalan también la decena de notables documentales, la mayoría de los cuales, por otra parte, han sido realizados por mujeres. Por mujeres jóvenes, por añadidura, es decir, personas que ni siquiera habían nacido cuando en Chile gobernaba la Unidad Popular, y que apenas conocieron los años del gobierno militar.”<sup>342</sup> Sin embargo, estas mujeres buscan conocer y dar cuenta de un periodo de la historia que hasta el día de hoy deja sus huellas. Este no será un cine de “barricadas, puños y banderas en alto;” su mirada es completamente distinta, mucho más amplia y analítica.

“Gracias a la distancia generacional respecto a la historia que se aborda, los creadores que se ubican en el campo de la posmemoria están obligados a conocer y recordar los dolorosos sucesos que abordan de forma indirecta, únicamente a través

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>341</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 134.

<sup>342</sup> *Ibid.*, 134.

de los diarios, memorias, poemas, películas, fotografías y testimonios orales de los que sobrevivieron a ese horror. Es por esto que sus discursos de memoria no pueden más que incluir, una mirada crítica y reflexiva.”<sup>343</sup>

Este fue el caso de los estudiantes de periodismo de la Universidad de Chile que revisan e investigan las páginas del diario *El Mercurio* para llevar a cabo el documental *El diario de Agustín*; o de Marcela Said, quien tenía solo 1 año cuando los militares se tomaron el poder, pero, a través de la recopilación de múltiples testimonios, esta pudo manifestar su postura en el documental *I love Pinochet*.

Con respecto a las razones que motivan a los cineastas de esta nueva generación, el año 1981, un grupo de intelectuales con ideologías de corte marxista formó un espacio cuya finalidad era crear un lugar de razonamiento y reflexión discrepante al régimen oficial. Así se formó la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS), la cual surgió como un establecimiento privado tras la reforma educacional de esos años. A raíz de esta escuela, muchos de los nuevos artistas se educaron bajo la idea crítica de un régimen que comenzaba a desgastarse. Doce años más tarde, ARCIS fundó una de las primeras carreras universitarias de cine que volvían a situarse en el país. También estaba la Escuela de Cine de Chile (creada en 1995) y la carrera de Comunicación Audiovisual en el Instituto Arcos (segmento de ARCIS). La Universidad de Artes y Ciencias Sociales fue puesta en marcha por antiguos cineastas que provenían del cine comprometido de los años sesenta, junto con nuevos realizadores que habían trabajado en abierta oposición a la dictadura. Es el caso de su primer director, Claudio Di Girólamo, y de algunos académicos y fundadores de la carrera de cine como Helvio Soto, Pedro Chaskel y Leonardo Céspedes.<sup>344</sup> Sintomáticamente, se estaba formando una nueva generación de cineastas bajo un legado determinado que estaba enlazado con la historia reciente de nuestro país. Se buscaba denunciar el reemplazo de un cine revolucionario que promovía la cultura nacional por un cine que respondía a la cultura de la globalización y del comercio.

---

<sup>343</sup> Barril, *Las imágenes que no me olvidan*, 29.

<sup>344</sup> Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, 43.

Esos planteamientos eran los mismos que se habían redactado en el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Sin embargo, el académico y docente de cine José Miguel Palacios, realiza una crítica sobre este, analizándolo como un documento estético y político que omite mucha información, pues, se presentaba como una dialéctica entre política e ideología, que a fin de cuentas, era una limitación al pensamiento de la Unidad Popular.<sup>345</sup> La idea del cine revolucionario que proponía Littín no se refería al término amplio de “cine revolucionario chileno,” sino que a un discurso manifestado por la UP y sus cineastas adherentes. En este sentido, el Manifiesto quedó un tanto obsoleto, pero aun así, defendía ciertos valores que concordaban con las nuevas generaciones de cineastas. La denuncia al arte convertido en industria cultural, donde la estandarización y la tendencia a la homogeneidad constituían premisas materiales básicas del modo de producción.<sup>346</sup> Esta fue una práctica muy común durante los años del régimen militar, pero a partir del retorno a la democracia, los gobiernos de la Concertación<sup>347</sup> comenzaron a impartir una ideología progresista, que en el área cultural buscaba reconfigurar y redefinir al país.

El mundo del cine se sentirá mucho más cómodo y apoyado por los gobiernos de la Concertación. En parte, estos buscaban transformar la sociedad en un sentido de mayor progreso y justicia social, pues sus principios estaban inspirados en la libertad, la igualdad y la dignidad humana.<sup>348</sup> Durante el régimen militar, “la política aparece desajustada, desequilibrada, fuera de tono, incapaz no solo de avanzar al ritmo con que lo hace la sociedad, sino también de responder a las necesidades que los propios ciudadanos comienzan a exigir.”<sup>349</sup> La Concertación de Partidos por la Democracia buscaba responder a las nuevas demandas de la nación. Este conglomerado político fue el que impulsó muchas de las transformaciones que habían sido retenidas durante la dictadura. Surgió un mayor

---

<sup>345</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 136.

<sup>346</sup> Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt, razón, arte y libertad* (Buenos Aires: Eudeba), 119-123.

<sup>347</sup> A partir de 1983, el régimen militar comenzó a recibir múltiples detracciones y una abundante movilización social. La sociedad chilena, aburrida de tanta represión y de la escasez económica generada por la crisis de 1982, se movilizó a partir de diversas manifestaciones para expresar sus quejas. Presionado por las protestas, por la reorganización política de la izquierda y por las denuncias extranjeras; el gobierno se vio obligado a proponer un plebiscito para el año 1988, el cual revalidaría o rechazaría la continuación de Augusto Pinochet en el poder. En aquel contexto, se formó la Concertación de partidos por el No, la cual se estableció con 16 partidos y agrupaciones políticas opositoras al régimen militar, participando en ella elementos demócrata cristianos, radicales, socialistas, socialdemócratas, liberales y humanistas. Tras una ardua campaña, la opción No se impuso con un 54,71%, llevando a la presidencia al jefe del partido demócrata cristiano, Patricio Aylwen. La Concertación se ha considerado como una de las coaliciones políticas más estables de la historia reciente de nuestro país, manteniéndose en el poder durante 4 periodos presidenciales consecutivos entre 1990 y 2010. “Concertación de Partidos por la Democracia”, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, BCN. En [https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos\\_politicos/wiki/Concertaci%C3%B3n\\_de\\_Partidos\\_por\\_la\\_Democracia#Historia](https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Concertaci%C3%B3n_de_Partidos_por_la_Democracia#Historia).

<sup>348</sup> George Lakoff, *Puntos de reflexión. Manual del progresista* (Barcelona: Península, 2008), 25-27.

<sup>349</sup> Ernesto Águila, *Los desafíos del progresismo. Hacia un nuevo siglo en la política chilena* (Santiago de Chile: Catalonia, 2005), 167.

apoyo a las minorías sexuales, se empezó a trabajar en la equidad de género, se implementaron políticas más justas que buscaban disminuir la brecha social, se apoyó el desarrollo de la cultura nacional, entre otros. A partir de 1990 surgió un nuevo imaginario y un nuevo discurso que impulsaba la cohesión social y la globalización económica, pues, dicho reformismo buscaba “conjugar las políticas del libre mercado con políticas sociales, gobernabilidad y reconciliación nacional, democracia y pluralismo, progreso y pragmatismo, inclusión e integración.”<sup>350</sup> La Concertación restauró los organismos democráticos y fortaleció la macroeconomía chilena conservando el sistema neoliberal de desarrollo económico, pero bajo la consigna de crecimiento con equidad, pues uno de los aspectos distintivos de estos gobiernos fue el énfasis en las políticas sociales que aumentaron la participación ciudadana en los sistemas de decisión política, así como la reducción de la pobreza y la desigualdad.<sup>351</sup>

Con la instauración de la Concertación, “se observan signos claros de un mayor nivel de liberación en ciertas áreas de la sociedad chilena. Como por ejemplo, el evidente relajamiento de la censura y controles legales de carácter moral en la industria cinematográfica.”<sup>352</sup> Esto se vio reflejado en el desarrollo de FONDART y CORFO, dos medios estatales que fomentan el desarrollo del medio audiovisual chileno, donde se otorgan ciertos montos de dinero para subvencionar obras audiovisuales como: cortos de ficción, documentales, cine de animación y largometraje.<sup>353</sup> En paralelo, el mundo cinematográfico comenzó a tener un mayor impulso a través de la realización de diferentes festivales anuales, como el de Viña del Mar, que reapareció después de un largo periodo de ausencia, incluyendo los de Valdivia, Valparaíso, y más recientemente, Santiago. El mismo Patricio Guzmán fundó el festival anual de documentales Fidocs.<sup>354</sup>

En relación a lo anterior, en una entrevista realizada al actor y presidente del Sindicato de actores y actrices de Chile (SIDARTE), Ignacio Achurra, este sostiene que “en Chile no hay una idiosincrasia de aportar a la cultura, no hay una entrega de recursos a ciegas... el

---

<sup>350</sup> “Concertación de Partidos por la Democracia (1988-2009)”.

<sup>351</sup> *Ibíd.*

<sup>352</sup> Águila, *Los desafíos del progresismo*, 174.

<sup>353</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 119.

<sup>354</sup> Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán*, 8.

arte no se financia con la oferta y la demanda; se necesitan aportes del sistema público, de lo contrario, no se podrá desarrollar una industria cinematográfica consolidada. Hay una mirada hacia la cultura que no la comprende, que la menosprecia. Sin embargo, es un soporte que desarrolla el alma de un país. En este sentido, la centro izquierda es más amable con la cultura que la derecha, tiene una mirada más integral hacia ella.”<sup>355</sup> Similar a la visión de Achurra, en una entrevista realizada por *La Tercera*, el cineasta Pablo Larraín sostuvo que: “la derecha es responsable directa del apagón cultural sufrido por el país... Chile estuvo casi veinte años sin posibilidad de expresarse desde el punto de vista artístico y ahora hay que reactivar una cultura y una forma de pensar del cine que estuvo asfixiada, y ese engranaje no es automático, es lento... la derecha en el mundo no tiene mucho interés por la cultura y eso revela la ignorancia que probablemente tienen, porque es difícil que alguien disfrute o se encante con cosas que no conoce.”<sup>356</sup> En la visión de ambos artistas contemporáneos involucrados con el mundo cinematográfico, existe una visión de que las artes en general no coinciden con la política conservadora y capitalista, ya que estas son un bien de consumo cultural y en el ideario capitalista –donde el objetivo final es lucrar–, las artes no son observadas como un fin estrictamente indispensable para las necesidades básicas de la sociedad. Además, hay conciencia de que producto de la censura y la persecución de múltiples cineastas en tiempos de dictadura se generó un ensombrecimiento cultural que ha sido difícil de restablecer, pues, durante un largo periodo, la sociedad se acostumbró a la poca necesidad de desarrollar una identidad nacional a causa de la constante entrada de modelos extranjeros, principalmente provenientes de Estados Unidos.

Otra de las razones que motivó a la nueva generación de cineastas en trabajar el tema de la dictadura militar es el hecho de recuperar y mantener la memoria de nuestro país. Steve Sterne sostiene que, el trasfondo o conocimiento popular de la memoria –los hechos, las historias, los rumores y los significados que la gente experimentó personalmente o escuchó de otros– constituye una especie de materia prima para la construcción de “memorias emblemáticas”.<sup>357</sup> Esta es la forma de estructurar los recuerdos y el olvido, y así poder obtener una verdad esencial sobre la experiencia colectiva de la sociedad. Las personas

---

<sup>355</sup> <<Entrevista a Ignacio Achurra>>, por Valentina Ortega, *Zona de Estrellas en Zona Latina* (2018).

<sup>356</sup> <<Entrevista a Pablo Larraín>>, por EFE, *La Tercera* (2008).

<sup>357</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 106.

encuentran allí un soporte que organiza y enriquece los saberes y vivencias de cada persona, las cuales son fortalecidas por constantes repeticiones de memorias equivalentes que son de dominio cultural público. Como por ejemplo: los medios de prensa, las protestas callejeras, las conmemoraciones, los discursos públicos, los libros, las investigaciones, la música, los festivales culturales, las redes sociales, los boletines religiosos, etc. El proceso ha llevado a que muchas personas encuentren un soporte similar para instaurar una memoria colectiva común.<sup>358</sup> Esto ocurre porque, la “memoria emblemática” tiene la capacidad de facilitar y promover la identificación de las personas con ciertos episodios o testimonios que tienen gran resonancia dentro de la sociedad.

“Es importante subrayar que la memoria emblemática puede moldear el marco cultural y el debate, solo hasta cierto punto. Las formas más dinámicas de debate político y cultural sobre la memoria a menudo ocurren como una lucha sobre la primicia o la “verdad” de memorias emblemáticas rivales. En un proceso competitivo para establecer qué marcos significativos desplazarán a otros y tenderán a conseguir una influencia cultural hegemónica. Las memorias emblemáticas que parecen haber captado la verdad colectiva más esencial ganan una cierta primicia en la caja de la memoria de la sociedad.”<sup>359</sup>

Según el historiador existen cuatro “memorias emblemáticas” sobre el periodo conocido como el régimen militar:

- *“Memoria como salvación* → recuerda el gobierno de la Unidad Popular como una pesadilla traumática que condujo a la sociedad hasta el borde de un desastre final, y considera la toma del poder militar de 1973 como un nuevo comienzo que rescató a la comunidad nacional.
- *Memoria como una ruptura irresuelta* → persigue a aquellos para quienes el régimen militar significó experimentar personalmente la violencia del Estado, especialmente a través de la pérdida de familiares o compañeros... La idea central:

---

<sup>358</sup> *Ibíd.*, 106.

<sup>359</sup> *Ibíd.*, 149.

el gobierno militar llevó al país a un infierno de muerte y de tortura, tanto física como mental, sin precedente histórico o justificación moral, y ese infierno continúa.

- *Memoria como persecución y despertar* → marca a quienes recuerdan el gobierno militar como un periodo en que tanto la sociedad como ellos mismos soportaron un largo invierno de represión y autodescubrimiento. La violenta persecución de los disidentes, el colapso de los derechos democráticos y la permanencia de la dictadura en el poder pusieron a prueba los más profundos valores del individuo y de los compromisos sociales, provocando entonces –para algunos más temprano que para otros– un proceso de despertar. Los individuos y la sociedad descubrieron no sólo una disconformidad que se profundizaba, o una lucha para encontrar la salida, sino también el autoconocimiento, los valores y la consecuencia moral vinculada al hecho de enfrentarse con el miedo, con la persecución y, algunas veces, con la rabia.
- *Memoria como una caja cerrada* → ve el colapso de 1973 y la subsiguiente violencia como asuntos profundamente perturbadores, divisorios e incluso peligrosos que es mejor olvidar. Si se permite que ese pasado malentendido y controversial se ventile, envenenará el presente y el futuro. Destruirá las posibilidades de la reconciliación social, la aceptación mutua y el progreso nacional.”<sup>360</sup>

La convivencia de diversas memorias sociales hace que entren en conflicto directo y que luchen por ocupar un espacio predominante dentro de la sociedad. Para ejemplificar lo anterior, citaremos “la controversia que provocó la exhibición del documental *Pinochet*<sup>361</sup> en un acto realizado el domingo 10 de junio de 2012 en el teatro Caupolicán y que revivió el debate sobre la libertad de expresión en Chile.”<sup>362</sup> Durante los siguientes días del encuentro, se manifestaron en el espacio público diversas opiniones contrarias que analizaban y expresaban la polarización que continua provocando la Dictadura Militar. Se

---

<sup>360</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 149-153.

<sup>361</sup> Documental dirigido por Ignacio Zegers Blachet y estrenado el año 2012. Este es el único filme que encontramos que habla en favor del régimen militar. El documental comienza con una escena ficticia que se desarrolla en un paseo familiar, donde un abuelo comienza a responder las preguntas históricas de sus nietos adolescentes. Estas tratan sobre el actual crecimiento económico chileno. A través del relato del abuelo y del uso de imágenes de archivo, el documental busca resaltar la figura de Pinochet para contar una parte de la historia que nunca ha sido contada.

<sup>362</sup> Barril, *Las imágenes que no me olvidan*, 19-20.

trata de dos memorias emblemáticas que siguen luchando por alcanzar la primacía dentro de la sociedad.

En el proceso de construcción de la memoria chilena, la mayor parte de los filmes que tratan sobre el régimen militar representan dos tipos de “memorias emblemáticas”: “la memoria como una ruptura irresuelta” y “la memoria como persecución y despertar.” Ello se ha estimulado aún más por la suma de manifestaciones en el espacio público que canalizan las inquietudes de organizaciones de defensa de los Derechos Humanos. Además del aumento de expresiones y producciones culturales como: performances, conciertos y publicaciones de todo tipo, que, desde la instauración de la democracia, hasta nuestros días, reflexionan o tratan de representar aquellos años. Dentro de la cultura y las artes, un importante número de producciones reseñan este periodo. Es un género que se resiste frente al régimen de Pinochet y que lucha para “reclamar justicia y denunciar la impunidad y el olvido... el fenómeno descrito anteriormente expresa que en Chile se atraviesa un fenómeno que se puede denominar como “auge de la memoria.”<sup>363</sup> El cual va de la mano con el fenómeno mundial que tiende a la revalorización de la memoria, donde las sociedades contemporáneas han tendido a rescatar episodios traumáticos de su historia.<sup>364</sup>

Lo anterior está relacionado con la llamada “postmemoria.” Término que se desarrolla a partir de los años ochenta, y que está relacionado con el Holocausto, en donde se medita sobre las opciones de reproducir aquel hecho traumático, y concretamente, sobre los métodos de representación de aquel momento de la historia de la humanidad. En este sentido, los realizadores, –quienes heredaron el relato y lo reformulan desde su presente y su propia perspectiva–<sup>365</sup> desarrollan potentes historias que se han formado bajo una:

“Memoria colectiva, elaborada a partir de una pluralidad de relatos periodísticos, artísticos, autobiográficos y científicos donde este trauma de la humanidad ha sido transmitido de forma mediatizada a las generaciones nacidas después de las víctimas, de los victimarios y de los compañeros de generación de estos... La

---

<sup>363</sup> *Ibíd.*, 20-21.

<sup>364</sup> *Ibíd.*, 17.

<sup>365</sup> *Ibíd.*, 27.

postmemoria se refiere a un tipo de memoria fragmentaria y mediada, forjada por la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativos precedentes a sus nacimientos y cuyos recuerdos están determinados por las historias de la generación previa que fue víctima de eventos traumáticos... En este caso, se trata de cineastas, pintores, fotógrafos, entre otros, que si bien no han sufrido las secuelas del horror dentro del ámbito familiar, si se han educado generacionalmente con ellas”<sup>366</sup>

Con la llegada de la democracia, ha surgido un importante grupo de cineastas que se ha encargado de rescatar el pasado dictatorial a partir del relato de las víctimas de los hechos, –lo que corresponde a las “memorias emblemáticas” negativas sobre dicho periodo–. Muchos de ellos no vivieron el régimen militar en carne propia, pero pertenecen a una generación donde sus padres sí la vivieron; por ende, el querer recuperar y mantener la memoria del pasado reciente comenzó a ser una práctica cada vez más común. Principalmente, porque los medios audiovisuales se han transformado en el principal método de apoyo para reproducir imágenes que están vinculadas a la memoria. Pero además, desde la celebración de los treinta años del Golpe de Estado hasta la actualidad, se ha desarrollado en el país una valiosa y trascendental labor de recuperar ese pasado traumático. Este es un proceso de valorización de la memoria que, además, ha sido fomentado por los organismos estatales e instituciones de Derechos Humanos, seguido por la creación de un relato institucional sobre los hechos de represión y violencia. Si bien, este relato se ha institucionalizado con la vuelta a la democracia, existe una herencia cinematográfica por parte de los cineastas que expresaron su testimonio durante la dictadura.<sup>367</sup>

En este sentido, todos aquellos trabajos filmográficos convergen en el problemático terreno de la representación de la historia, pues, la recuperación de la memoria ha estado vinculada a la subjetividad y al contexto de cada realizador. Cada cineasta o documentalista tiene una particular lectura de la realidad, la cual, generalmente se repite, y ha intentado representar “las profundas transformaciones experimentadas por la sociedad chilena; desde la ilusión del proyecto socialista, su derrumbe y la arremetida de un sistema neoliberal sin

---

<sup>366</sup> Barril, Las imágenes que no me olvidan, 27-28.

<sup>367</sup> *Ibíd.*, 19.

precedentes.”<sup>368</sup> Según Luis Horta, existe un tema común en las películas de la denominada “transición a la democracia”, pues, durante los primeros años de liberalización dictatorial, se intentó rescatar la historia heredada de una nación que continuaba ensombrecida por el régimen. “Si bien ideológicamente se vivía la apertura a la democracia como un espacio alentador y optimista –quizás influenciados por la estética que planteó la campaña publicitaria del No que terminó por derrocar a Pinochet–, las películas que retratan la interioridad de aquel periodo terminan, como ya se dijo anteriormente, recubiertas de una capa de amargura y desazón.”<sup>369</sup> A pesar de que se trata de un grupo que venció a la dictadura, las heridas no se habían logrado cerrar fácilmente; por ende, los artistas se quedaron entrapados en un discurso de continua tristeza y dolor.

Pero con la llegada del nuevo siglo, esto comenzará a dar un giro, pues, a pesar de que la historia se va a seguir repitiendo, esta será contada desde nuevos ángulos. Como postula Vera-Meiggs: “los relatos posibles son de un número determinado y ya han sido todos contados. Son las variaciones las que los hacen interesantes y permanentes.”<sup>370</sup> Películas y documentales sobre el régimen militar hay muchos, sin embargo, con la llegada del nuevo milenio, los realizadores comenzaron a cambiar sus enfoques y estilos. Todavía será un cine que representa a las víctimas, pero llevado desde una perspectiva mucho más amplia y analítica, ya no solo se retratan los abusos y la represión de la dictadura, sino que también se abarcan temas económicos y sociales; como es el caso de los documentales *Chicago Boys* y *I love Pinochet*. De esta manera comienza a surgir una revalorización del testimonio, en donde los relatos sobre las aventuras de importantes hombres han sido sustituidos por las historias desde abajo, de la cultura popular. La vieja historia tradicional, es decir, aquella que estudia el pasado desde una perspectiva generalista, ha quedado sucumbida por el surgimiento de las “microhistorias”: narraciones particulares y siempre subjetivas que no buscan un fin omnicomprendido, universal y unívoco, sino que, su investigación está sujeta a una escala mucho más limitada y en la que los elementos particulares no son víctimas de una divulgación totalizadora.<sup>371</sup>

---

<sup>368</sup> Barril, *Las imágenes que no me olvidan*, 25.

<sup>369</sup> Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, 25.

<sup>370</sup> Vera-Meiggs, *La verdad imaginaria*, 33.

<sup>371</sup> Barril, *Las imágenes que no me olvidan*, 18.

Al mismo tiempo, la sociedad chilena se ha vuelto “menos discriminadora, más liberal, más integrada al mundo y con mayor nivel de consumo cultural.”<sup>372</sup> Esto ha dado pie para que los cineastas y documentalistas representen libremente sus ideas en los filmes, y que gran parte de la sociedad las consuma y acepte. En este sentido, el cine sobre el régimen que surgió después de la dictadura militar, ha promovido un mayor rechazo desde una parte de la población hacia este mismo hecho histórico. La visión que se ha entregado es que Chile no solo continúa dividido por una inconclusa pugna simbólica del pasado (como por ejemplo la justicia y los derechos humanos), sino que también, sigue quebrantado por una acentuada brecha social. Las razones son que el régimen militar realizó no solo un abrupto aniquilamiento de la oposición política, lo que polarizó aún más la sociedad; también contribuyó con la destrucción del organismo estatal y, como sostiene Freddy Urbano Astorga “mediante una consistente política de privatización y liberalización económica, se realizó la verdadera transición chilena desde el Estado nacional al mercado global. Lo que llamamos transición a la democracia no es sino el reacomodo institucional a la ya declarada globalidad.”<sup>373</sup> En este sentido, la nueva generación de cineastas se han encargado de representar la dictadura como un cruel proceso de liberalización económica en condiciones de autoritarismo político y represión social.<sup>374</sup>

Dos ejemplos de documentales que entregan esta visión son *Chicago boys* y *I love Pinochet*. El primero busca reflejar el progreso y desarrollo que ha logrado el país a partir de la implementación del sistema neoliberal impuesto por los “Chicago boys”, pero al mismo tiempo, intenta demostrar el descontento social existente producto de la desigualdad económica generada por este modelo. Hoy en día continuamos viendo manifestaciones callejeras que expresan un enfado por la situación socioeconómica nacional, pues, la implementación del neoliberalismo significó el avance de un poder desequilibrado de los grupos privados por sobre el rol benefactor del Estado. La voz en off del documental plantea que: “el principio fundamental de la economía científica es el hecho de que las personas buscan su propia satisfacción. Pero nunca se entendió originalmente que satisfacción se medía en pesos. Y en economía hay que entender que los mercados no se la

---

<sup>372</sup> Águila, *Los desafíos del progresismo*, 177.

<sup>373</sup> Freddy Urbano Astorga, *El puño fragmentado. La subjetividad militante de la izquierda del Chile post-dictatorial* (Chile: Escaparate, 2008), 11.

<sup>374</sup> *Ibid.*, 12.

pueden por sí solo, que necesitan la orientación de la sociedad y de las políticas públicas para que los mercados sirvan a la gente. La economía está hecha para servir a la gente.”<sup>375</sup> En este sentido, el mensaje que busca entregar el documental es que el Estado debe tomar un rol mucho más presente y regulador, para que así las riquezas sean mejor distribuidas y la sociedad tenga mejores condiciones de vida.

En el caso de *I love Pinochet*, el documental es una especie de burla hacia el régimen militar y a las personas que lo apoyan. Aquí la autora entrevista a los partidarios de Pinochet y les permite expresarse libremente frente a la cámara, incluyendo algunos comentarios propios en Off que muestran su opinión crítica frente al tema. Como postula Peter Burke “El director manipula la experiencia permaneciendo invisible. Y al director le interesa no solo lo que sucedió realmente, sino también contar una historia que tenga una determinada estructura artística y atraiga al mayor número posible de espectadores.”<sup>376</sup> Uno de los objetivos del documental *I love Pinochet* es generar la sensación de que, el espectador, al ver la obra cinematográfica, no comparta ni comprenda lo que ve y escucha en los testimonios de los entrevistados. Desde la familia humilde que se emociona al escuchar un discurso de Pinochet, donde Jonathan, un niño de no más de 10 años, recuerda una vez que vio al general y comienza a llorar. El niño dice que él fue como “un papá salvador, que le dio la libertad y este gran país que ahora es mejor.”<sup>377</sup> Hasta el caso extremo de las mujeres adineradas que se encuentran en un campo y comentan que “el futuro de Chile necesita a otro Pinochet, pero que lamentablemente no va a haber otro como él.”<sup>378</sup> La representación que se entrega de los seguidores del dictador es que son personas autoritarias, vacías y deshumanizadas.

Claudia Barril asegura que esta memoria institucional está comenzando a correr peligro en Chile, a “tomar la forma de una cita rutinizada del pasado como discurso instaurado, repetitivo y estático.”<sup>379</sup> Sin embargo, para muchos cineastas, ellos mismos son los que tienen un rol clave respecto a la recuperación y mantención de la memoria nacional.

---

<sup>375</sup> “Chicago Boys”, dirigido por Carola Fuentes (2015).

<sup>376</sup> Burke, *Visto y no visto*, 202.

<sup>377</sup> “I love Pinochet”, dirigido por Marcela Said (2001).

<sup>378</sup> Ibid.

<sup>379</sup> Barril, *Las imágenes que no me olvidan*, 19.

Cuando le preguntamos al reconocido cineasta Silvio Caiozzi por la obstinación de los realizadores en tratar el tema de la dictadura, este afirmó que “la identidad es algo único, diferente y que permanece en el tiempo. Sin memoria, no podemos tener identidad ni formar el futuro. La memoria no inventa la identidad, sino que la descubre, por ende, reflejar la memoria significa presentar nuestra identidad, la cual está llena de cicatrices que no se han cerrado aún. Es un dolor que aparece constantemente.”<sup>380</sup> Según los términos del cineasta, la sociedad chilena –principalmente los grupos poderosos–, se ha dedicado a ocultar la realidad y a echarle la culpa al resto. Hasta el día de hoy sigue existiendo un tipo de censura, ya que todo está manipulado por terceros, por ende, se nos está imponiendo una identidad falsa que tergiversa la realidad. Sin embargo, los artistas se han encargado de cumplir un rol confrontacional frente a esta situación, y mientras no asumamos de forma pública y colectiva todos aquellos crímenes que se cometieron en dictadura jamás podremos formar una identidad nacional. Por eso mismo, con el fin del régimen surgió una especie de catarsis que buscaba enfrentar aquella realidad que había sido mostrada de manera camuflada. El régimen militar es un episodio que pertenece a la historia reciente de nuestro país; el suceso no solo está muy fresco, sino que también, dejó grandes secuelas que se mantienen vigentes hasta el día de hoy, por ende, las nuevas generaciones de cineastas y documentalistas se han encargado de recuperar y mantener la memoria de aquellos 17 años de tristeza y dolor.

#### **CAPÍTULO 4. COMPRENDIENDO LA DICTADURA A TRAVÉS DEL CINE**

“La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente, y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos a través de espacios y superficies, es bastante

---

<sup>380</sup> << Entrevista a Silvio Caiozzi >>.

evidente.”<sup>381</sup> El tema está en la forma que los cineastas ocupan este medio, pues, el arte cinematográfico puede ser un testimonio de un periodo determinado y de los acontecimientos que lo rodean, pero al mismo tiempo, puede utilizarse como un soporte ideológico o un medio propagandístico. En relación a esto, Pierre Sorlin plantea que “el estudio de los filmes debe enfatizar en el análisis del conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones; es decir, en la comprensión de las películas como filtros ideológicos.”<sup>382</sup> En este sentido, el mundo cinéfilo puede ser utilizado como un instrumento que busca representar y fortalecer estereotipos sociales relacionados con temas históricos. Es el medio que tienen los cineastas para manifestar sus ideas; pero en algunos casos, esto lleva a que los realizadores representen pautas formalmente narrativas que se han ido repitiendo a lo largo de la historia. A fin de cuentas, “terminamos contando historias similares a los modelos que admiramos sin querer saber que no nos pertenecen. De ahí resultan películas que vistas desde una perspectiva internacional resultan irremediablemente ingenuas, basadas en categorías previsibles y muy básicas, que no resisten la prueba del tiempo y que resultan fácilmente comparables con el modelo del cual surgieron.”<sup>383</sup> Las historias que han sido relatadas en la actualidad, ya han sido narradas múltiples veces en el pasado, lo único que cambia son los personajes, los diálogos y la escenografía. La novedad está determinada por los aspectos externos que le dan vida a aquellos argumentos.

Respecto a los personajes, se han instaurado algunos tópicos en los que concuerdan diversos investigadores literarios. Algunos de ellos se refieren a los roles y características que sirven para identificar a los personajes con ciertas tipologías recurrentes. De esta forma, el héroe, el opositor y la víctima siempre se ha definido como el actor principal de la obra.<sup>384</sup> Este estudio también podemos asimilarlo a las películas que tratan la dictadura de Pinochet, en donde los personajes primordiales son claramente identificables. En la mayoría de los filmes, los actores representados son siempre los mismos: el héroe es Salvador Allende, el opositor es el régimen militar, y la víctima es el pueblo oprimido por los burgueses.

---

<sup>381</sup> Burke, *Visto y no visto*, 204.

<sup>382</sup> Goyeneche, “Las relaciones entre cine, cultura e historia”, 392.

<sup>383</sup> Vera-Meiggs, *La verdad imaginaria*, 15.

<sup>384</sup> *Ibíd.* 55.

A lo largo de la historia, siempre han existido dos visiones totalmente opuestas sobre el régimen militar: está la mirada de los pinochetistas y la de los allendistas, la de los victoriosos y la de los vencidos. Ambas comprometen cargas ideológicas muy agudas como para dejar apreciar un relato claro, real y objetivo sobre aquel periodo. Coexisten muchas tergiversaciones en los textos, ya sea por personajes que quieren justificar los hechos; o por autores que sufrieron profundas heridas que se han transformado en una barrera que no los deja ver más allá.<sup>385</sup> El trabajo de hacer y trabajar la memoria, ya sea “–recordar y definir la realidad del periodo de Allende y su crisis culminante en 1973, o recordar y definir la realidad del gobierno militar y su drama de derechos humanos– terminó volviéndose central en la lógica por la cual la gente buscó y ganó legitimidad en una sociedad heterogénea y políticamente dividida.”<sup>386</sup> Por lo tanto, aquí la imparcialidad es difícil de encontrar, como el mismo Patricio Guzmán mencionó alguna vez, “La batalla de Chile no quiso ser nunca un reportaje o un documental objetivo y neutro.”<sup>387</sup> Más bien, buscaba reflejar la perspectiva del director, que en este caso respondía a la perspectiva de los derrotados. Se trata de un cine que intenta decir algo, que se siente comprometido con los proyectos políticos y sociales del momento. En esta lógica, desde el año 1973 hasta la actualidad, la cinematografía nacional ha ido incorporando un importante número de películas y documentales que abordan el régimen militar de Pinochet. Sin embargo, a pesar de que las generaciones y los filmes han ido cambiando, las temáticas se repiten: la irrupción de la democracia, la represión por parte de los militares, el autoritarismo de Pinochet, la opresión del pueblo, la censura, el poder de los burgueses, las violaciones a los derechos humanos, y la desigualdad económica y social generada por el modelo económico neoliberal, son algunos de los tópicos que suelen representarse en los filmes.

En el cine histórico, ya sea ficción o documental, “la motivación es el realismo, el respeto por la realidad, pero la esencia es la argumentación sobre el mundo histórico.”<sup>388</sup> Esta categoría cinematográfica fomenta el conocimiento de la historia; pero cada realizador tiene su propia interpretación de los hechos. En el caso de los filmes que tratan sobre la

---

<sup>385</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 43.

<sup>386</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 24.

<sup>387</sup> Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán*, 92.

<sup>388</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 15.

dictadura, sus exponentes siguen una tendencia determinada y por ende, en el cine siempre hemos visto películas y documentales que nos muestran una cara de la moneda; en este caso, la cara que denuncia todos los hechos ocurridos durante aquel periodo. Se trata, por lo tanto, de una perspectiva o forma de mirar la historia. Es un cine que representa a Salvador Allende, no a Pinochet, por ende, su énfasis ha buscado resaltar a las víctimas, al vacío moral del régimen, a la falta de legitimidad democrática, entre otros.

En el siguiente capítulo presentaremos un análisis comparativo entre la historiografía canónica existente sobre el régimen militar y la cinematografía que ha representado dicho periodo. Los tópicos de estudio los hemos clasificado según materias políticas, culturales, económicas y sociales, siendo analizados los temas que se presentan de forma más recurrentes en los filmes. Estos son: el Golpe de Estado, la figura del dictador, el legado de Allende, la violencia, la ideologización, la figura del militar, la recuperación económica, la polarización social y el ambiente psicológico. Todos ellos reflejan la visión general que ha entregado el cine sobre el régimen de Pinochet, por lo tanto, al compararlos con la historiografía ecuménica, podremos dar cuenta si el cine puede ser considerado como una fuente histórica fidedigna o no.

#### **4.1 Autoritarismo político**

##### **a) El Golpe de Estado:**



389



390

El Golpe de Estado fue un hito que marcó la historia de Chile. El rumbo del país dio un giro en trescientos sesenta grados y todas las instituciones se vieron afectadas por la llegada de los militares al poder. En el aspecto cultural, las expresiones artísticas fueron opacadas por la represión y la censura; por ende, no es extraño que los cineastas tiendan a representar de forma negativa dicho momento histórico. Para muchos, fue una fecha que marcó un cambio de era. La destrucción de un sueño, la instauración del miedo y la decadencia de la cultura, son algunos de los acontecimientos que envolvieron la tónica del país. En este sentido, en el cine, las temáticas que han sido reflejadas sobre el Golpe de Estado tienden a abarcar tópicos denunciadores como el desarrollo de una guerra dispareja y el germen de una conspiración opositora auxiliada por políticos, burgueses y por el gobierno estadounidense.

Los filmes *Missing*<sup>391</sup> y *Llueve sobre Santiago*,<sup>392</sup> retratan el día del Golpe de Estado: aviones de la Fuerza Aérea y tanques militares invaden la capital; el palacio de La Moneda

---

<sup>389</sup> “Llueve sobre Santiago”, dirigida por Helvio Soto (1975). Escena bombardeo a La Moneda. Se observa la imponente militar.

<sup>390</sup> Imagen de archivo. “Bombardeo de La Moneda, 11 de septiembre de 1973”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85787.html>.

<sup>391</sup> “Missing”, dirigida por Costa-Gavras (1982). Sinopsis: Película basada en la historia real de Charly Horman, un periodista estadounidense residido en Santiago de Chile que desaparece días después del Golpe de Estado. Charly trabajaba en un periódico de corte marxista y durante el transcurso de la película, su novia y su padre se dedicaron a buscar su paradero por todos los rincones de la ciudad. Los cuales no reciben la ayuda necesaria por parte de la embajada estadounidense, llevándolos a sospechar que Charly había sido capturado por el hecho de tener información confidencial sobre las relaciones cercanas entre la Casa Blanca y los opositores de la Unidad Popular previo al golpe militar. Se observa un ambiente de incertidumbre y miedo: muchos no se atreven a salir de sus casas porque se oyen constantes disparos y bombardeos en las calles, las cuales contienen militares vigilando y cadáveres tirados.

<sup>392</sup> “Llueve sobre Santiago”. Sinopsis: Salvador Allende es electo presidente e inmediatamente sus oponentes comienzan a tomar medidas necesarias para sacarlo del poder. Por un lado, se realiza un bloqueo económico que busca paralizar la economía nacional, y por otro lado, las altas esferas políticas pertenecientes a la oposición y al gobierno estadounidense organizan un Golpe de Estado que pretende destituirlo. Llega el día 11 de septiembre de 1973 y cae una nube negra sobre Santiago. Tanques, bombardeos y aviones militares invaden la ciudad. El gobierno oficial lucha resistientemente, pero la guerra es desigual. La Unidad Popular es vencida, sin embargo, el pueblo mantendrá presente en su corazón la memoria de Salvador Allende.

es bombardeado y se escuchan tiroteos en diversos puntos de la ciudad; cientos de personas caen muertas en las calles, y los que intentan contrarrestar, son llevados a prisión. No podemos negar que el conflicto desatado el 11 de septiembre de 1973 fue una ofensiva totalmente disparaja. Al momento en que las Fuerzas Armadas decidieron luchar en conjunto, no había posibilidad alguna de que la contraparte lograra una resistencia significativa. Los autores de *Historia del siglo XX chileno* sostienen que el bando de Salvador Allende fue “sorprendentemente débil, incluso en los cordones industriales. Salvo algunos francotiradores apostados en los edificios contiguos a La Moneda y la acción de los integrantes del GAP, quienes se enfrentaron con las fuerzas sublevadas, la resistencia fue casi nula, contrastando con la feroz y violenta ofensiva de los atacantes.”<sup>393</sup> Sin embargo, no toda la población chilena sufrió las consecuencias negativas de este suceso. En las películas mencionadas se da a entender que la violencia y el accionar de las Fuerzas Armadas recayeron en toda la ciudadanía, siendo que para ese entonces, gran parte de la sociedad sí pedía la intervención de los militares y no debió soportar las represarías de estos. De hecho, para algunos eran vistos como héroes que habían salvado a sus familias y a la nación de un desastre.<sup>394</sup> Joaquín Fernandois afirma que el bombardeo mismo que destruyó el palacio presidencial no provocó la muerte de nadie; que durante la tarde y noche de ese mismo día, se escucharon intermitentes disparos en el centro de Santiago; y que en el resto del país hubo solo pequeños tiroteos esporádicos en uno que otro lugar.<sup>395</sup>

Sobre esta materia, en los filmes se incluye a una mayor parte de la ciudadanía de la que realmente fue afectada por el propio Golpe de Estado. Los que efectivamente sufrieron las consecuencias fueron los que estaban en La Moneda y los que salieron a la calle a manifestarse. Como postula Ascanio Cavallo, “en algunas industrias y poblaciones roncaba el ruido de la metralleta... Los mejores cuadros del aparato militar debían agruparse en los cordones industriales de Cerrillos, Vicuña Mackenna y Santa Rosa.”<sup>396</sup> En este sentido, el cine retrata el 11 de septiembre como una especie de guerra civil; sin embargo, ese día “no hubo una guerra civil. Al contrario de lo que creía la izquierda, las Fuerzas Armadas y de

---

<sup>393</sup> Correa et al., *Historia del siglo XX chileno*, 277.

<sup>394</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 43.

<sup>395</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 768-169.

<sup>396</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 47.

Orden no se dividieron.”<sup>397</sup> De hecho, Gonzalo Vial sostiene que uno de los motivos de esta intervención era el peligro que intuyeron en cuanto a su posible división, lo que significaría una sola cosa: la guerra civil.<sup>398</sup> Por ende, más que hablar de una guerra, el Golpe de Estado fue una campaña estratégica desarrollada a espaldas del gobierno oficial y que buscaba evitar un posible enfrentamiento de mayor calibre. No obstante, la historiografía y el cine concuerdan en que este conflicto sí fue totalmente disparaje; los militares estaban mucho mejor preparados que los civiles y tenían la indumentaria necesaria para derribar a todo aquel que se les enfrentara. Tanques militares, metralletas, bombas y autoprotección, eran algunos de sus recursos ofensivos.<sup>399</sup>

En el cine, el Golpe de Estado también es retratado como el resultado de la incesante presencia estadounidense en nuestro país. Los filmes que presentaremos a continuación relatan la influencia que tuvo Estados Unidos sobre Chile y su apoyo fundamental en la realización del golpe militar. Desde el momento en que Allende llegó al poder, su gobierno fue visto con recelos desde Norteamérica, la Casa Blanca temió el efecto dominó sobre América Latina, pues no era concebible que el socialismo se extendiera –en plena Guerra Fría– en una de sus zonas de influencia. Por ende, el objetivo que se fijó desde Estados Unidos respecto a Chile era bastante claro: había que desestabilizar al gobierno de Allende fuese como fuese. Entretanto la Unidad Popular intentaba llevar a cabo su programa, “diversas fuerzas adicionales lesionaban su capacidad de gobernar mientras desencadenaba una revolución. El aparato político exterior de Estados Unidos, liderado por el presidente Nixon y su consejero Henry Kissinger, que se propuso hacer impracticable el gobierno de Allende e ingobernable a la sociedad chilena.”<sup>400</sup> Los instrumentos claves para llevar a cabo este boicot fueron: la reducción drástica de ayuda económica; el financiamiento encubierto hacia la prensa de oposición y a las acciones de huelga; obstáculos comerciales que impidieron la adquisición de máquinas, repuestos y créditos; el apoyo político a los opositores de Allende; el control de la CIA sobre todos los movimientos que se llevaban a cabo en el país y el apoyo en la organización y realización de un Golpe de Estado.<sup>401</sup>

---

<sup>397</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 97.

<sup>398</sup> Gonzalo Vial, *Análisis crítico del régimen militar* (Chile: Universidad Finis Terrae, 1998), 7.

<sup>399</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 47.

<sup>400</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 59.

<sup>401</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 60.

Ascanio Cavallo sostiene que “se habla incluso de ocho millones de dólares de esa época gastados por los Estados Unidos tan solo en acciones encubiertas destinadas a desestabilizar el gobierno de Allende.”<sup>402</sup> Todas estas medidas son representadas en los filmes estudiados.

En los documentales *La batalla de Chile. La insurrección de la burguesía*<sup>403</sup> y *Chicago Boys*,<sup>404</sup> se hace alusión al rol que cumplió la CIA durante aquellos años. El primero se refiere al movimiento “Patria y Libertad” como “un grupo fascista que entre sus dirigentes se encontraban 40 agentes de la CIA.”<sup>405</sup> A su vez, en el documental *Chicago boys* se afirma que la CIA financió los estudios de los jóvenes que fueron a formarse a Chicago con el fin de que estos crearan un programa económico para que fuera ejecutado durante el gobierno militar.<sup>406</sup> Según Arturo Valenzuela, la CIA fue el organismo clave para dar cuenta a la Casa Blanca sobre todos los movimientos que se realizaban en Chile. Una extensa lista con los nombres de opositores al régimen de Pinochet estaba en manos de esta institución.<sup>407</sup>

Sobre el “Paro de octubre de 1972,” el filme *Llueve sobre Santiago* refleja el rol organizacional que tuvo la Casa Blanca y la oposición al gobierno. Una de las escenas lo retrata cuando un político rival de la UP sostiene que, “con los programas de sabotaje no hay problema, van a volar puentes, refinerías y generadores. La gente de Patria y Libertad cumplirá órdenes todos los días. Los empresarios irán a la huelga poco después de los camioneros. No debe haber ningún comercio abierto, ningún restaurant, ningún supermercado, ninguna estación de servicio. Hay suficiente efectivo para todos. Debe haber

---

<sup>402</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 107.

<sup>403</sup> “La Batalla de Chile. La insurrección de la burguesía”, dirigido por Patricio Guzmán (1975). Sinopsis: Fundamentalmente, aquí se describen las reacciones de los opositores al gobierno de la UP luego de que Salvador Allende gana las elecciones parlamentarias, lo cual no le permite a sus contrincantes acusarlo constitucionalmente y sacarlo del poder. En el documental se observa el constante boicot político y económico por parte de la oposición política y la Casa Blanca, quienes comprenden que la paralización de la economía nacional forjaría una crisis y un caos social tan grande que llevaría inevitablemente a que los militares tomen las riendas de la situación, poniendo fin al avance socialista. Algunos de estos boicots son el mercado negro, el paro de los camioneros y el desecho de múltiples leyes.

<sup>404</sup> “Chicago Boys”. Sinopsis: ¿Quiénes son los que forjaron el Chile de hoy? Esta es la pregunta que abre el documental, el cual trata sobre la historia de los Chicago Boys y las consecuencias del modelo económico que estos implementaron en el país. A través de los diversos testimonios de quienes participaron en aquel proceso, podemos observar sus aspiraciones y logros. La transformación de un país que se encontraba devastado económicamente a uno que se ha encaminado rápidamente hacia las vías del desarrollo. Sin embargo, se trata de un desarrollo desigual, pues, solo unos pocos han logrado sacarle el máximo provecho a este sistema neoliberal.

<sup>405</sup> “La batalla de Chile. La insurrección de la burguesía”.

<sup>406</sup> “Chicago Boys”.

<sup>407</sup> *Ibíd.*, 484.

un gran desabastecimiento. Los médicos serán los próximos en unirse al paro. En cuanto al ejército, a éste le gusta marchar sobre territorio seguro, les gusta sentirse querido, ser llamados por el pueblo cuando este no tiene otra posibilidad, serán los salvadores.”<sup>408</sup> En el filme se sostiene que el gobierno estadounidense y la oposición de Allende tenían todo bajo control al momento de organizar el paro, desde el financiamiento, sus miembros participativos y la resolución militar. Los autores de *Historia del siglo XX chileno* afirman que los camioneros en paro pudieron resistir tanto tiempo gracias al apoyo financiero de los Estados Unidos.<sup>409</sup> Sin embargo, Joaquín Fernandois desmiente el hecho de que la Casa Blanca y la oposición fueron los principales responsables y conspiradores. Según el historiador:

“La mecha fue encendida por la Federación del Transporte Terrestre de Aysén. El Gobierno anunció que iba a crear una empresa estatal de camiones para la provincia de Aysén debido a la deficiencia de los transportes que allí había. Verdadero o falso este juicio, ya daba lo mismo. Los transportistas de Aysén leían todo lo que sucedía como parte de una trayectoria, en donde prácticamente todas las intervenciones, requisiciones y ocupaciones se justificaban por alguna deficiencia previa. Se sintieron las próximas víctimas y decidieron contraatacar. Hicieron un llamado a paro en la provincia y se dirigieron a Santiago para pedir el apoyo de la Confederación Nacional de Transporte, dirigida por León Vilarín Marín.”<sup>410</sup>

El transportista León Vilarín se sumó inmediatamente a la protesta, siendo que este mismo había sido miembro de la Juventud Socialista. Al poco tiempo se incluyeron más y más gremios: la Confederación del Comercio Detallista y Pequeña Industria, la Federación de Sindicatos de Choferes de Taxi, la Confederación Nacional Única de la Pequeña Industria y Artesanado, y la Confederación de la Producción y del Comercio fueron algunos de los participantes. Fernandois sostiene que muchos hablaban sobre el financiamiento norteamericano hacia el paro; sin embargo, las cantidades de dinero involucradas no

---

<sup>408</sup> “Llueve sobre Santiago”.

<sup>409</sup> Correa et al., *Historia del siglo XX chileno*, 270.

<sup>410</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 565.

podrían explicar la magnitud y duración del mismo. Este solo se podría haber desarrollado si los empresarios y comerciantes también ponían de sus propios recursos.<sup>411</sup>

Por otro lado, el documental *El diario de Agustín*<sup>412</sup> habla del apoyo estadounidense hacia el diario *El Mercurio*. En una de las escenas aparece John Dinges, profesor de periodismo de la Universidad de Columbia, el cual sostiene que tras el triunfo de Allende, el dueño del diario Agustín Edwards, viajó inmediatamente a Washington para reunirse con un amigo que le hizo el contacto directo con la Casa Blanca: “Era bastante sorprendente que un hombre chileno dueño de un diario pudiera llegar tan rápido a las esferas de la casa presidencial; sin embargo, las necesidades del momento eran urgentes, había que evitar a toda costa la presidencia de Salvador Allende, por lo que el mismo Nixon dio apoyo financiero al diario, aprobando la ayuda directa de 700 mil dólares, y posteriormente sumando otro millón de dólares más.”<sup>413</sup> Esta ayuda buscaba desestabilizar a la Unidad Popular a través de *El Mercurio*. El diario más grande de Chile debía transformarse en un fuerte medio de comunicación que rechazara todas las prácticas del gobierno oficial. Un ejemplo de ello fue el año 1972 cuando el Estado intentó comprar acciones de la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones, iniciándose un conflicto relacionado con el derecho de propiedad y la libertad de expresión. *El Mercurio* fue uno de los principales oponentes y la intensa campaña publicitaria bajo el slogan “La Papelera No” buscó hacer ver que la Unidad Popular pretendía obtener el monopolio de la producción del papel para de este modo amordazar a la prensa.”<sup>414</sup> Durante la UP, *El Mercurio* fue uno de los principales medios de prensa que mantuvo una posición abiertamente negativa hacia el gobierno oficial.

---

<sup>411</sup> Fermandois, *La revolución inconclusa*, 572.

<sup>412</sup> “El Diario de Agustín”, dirigido por Ignacio Agüero (2008). Sinopsis: Documental basado en la investigación periodística de un grupo de alumnos de la Universidad de Chile. Donde se busca dar a conocer el poder que tienen los medios de comunicación y en específico, el rol fundamental que tuvo El Mercurio durante el régimen militar, el cual no solo logró mantenerse en circulación durante aquel periodo, sino que apoyó la dictadura para que esta se consolidara. El relato se desenvuelve a través de entrevistas realizadas a diversos trabajadores del diario, los cuales no asumen la responsabilidad que tuvo El Mercurio en la ejecución de montajes de prensa que ocultaban información sobre los crímenes cometidos por la dictadura. Una escena emblemática es cuando el ex director del diario Arturo Fontaine se golpea la cabeza con un micrófono mientras se retira apresuradamente de la sala al no querer responder ciertas preguntas relacionadas con el régimen militar. Las múltiples entrevistas observadas dan la sensación de que estamos frente a una constante omisión de información o de que los mismos trabajadores de El Mercurio no logran ponerse de acuerdo en sus testimonios.

<sup>413</sup> *Ibíd.*

<sup>414</sup> Correa et al., *Historia del siglo XX chileno*, 266.

A su vez, en el documental *La batalla de Chile. El golpe de Estado*<sup>415</sup> se postula que al no poder destituirse constitucionalmente al presidente Salvador Allende, la estrategia que tomaron Estados Unidos y la oposición fue llevar a cabo un golpe militar.<sup>416</sup> Esto es respaldado por el filme *Missing*, donde se retrata el apoyo estadounidense hacia el golpe y su participación en la desaparición de ciertas personas que podían complicar la prosperidad del régimen. Uno de los estadounidenses que corrió esa suerte fue Charles Horman<sup>417</sup> Como postula Ascanio Cavallo, “unas dos docenas de norteamericanos habían sido detenidos. El cadáver de uno, Frank Teruggi, fue hallado en la morgue, mientras otro, Charles Horman, desapareció.”<sup>418</sup> Se dice que este fue detenido y desaparecido por el hecho de tener información privilegiada sobre la insurrección militar que se avecinaba.

Finalmente, en el documental *La batalla de Chile. El poder popular*<sup>419</sup> se acusa a Estados Unidos de ser el principal responsable de la crisis económica de 1973, mostrándose como el que generó el desabastecimiento al dejar de exportar productos hacia Chile, y realizando un aporte financiero importante a quienes organizaron la huelga de los camioneros. Sin embargo, algunos historiadores desmienten la intervención norteamericana como la causa directa del colapso económico de 1973.<sup>420</sup> Es cierto que Estados Unidos redujo la ayuda económica directa y multilateral a Chile; como ya mencionamos, hubo una reducción drástica respecto a la colaboración monetaria, junto con obstáculos comerciales que impidieron la adquisición de máquinas, repuestos y créditos.<sup>421</sup> Sin embargo, Joaquín Ferrandois consideran lógica esta situación afirmando que era comprensible que la Casa Blanca no asistiera a un gobierno que atentaba contra sus intereses políticos y

---

<sup>415</sup> “La Batalla de Chile. El Golpe de Estado”, dirigido por Patricio Guzmán (1976). Sinopsis: El país se encuentra dividido, hay constantes enfrentamientos en las calles, en las fábricas y en el parlamento. El presidente Salvador Allende intenta llegar a un acuerdo con las fuerzas del centro político, la Democracia Cristiana, pero esto no se consolida. El Comandante en Jefe del Ejército Carlos Prats renuncia a su cargo al no tener el apoyo del cuerpo militar. Mientras avanza la conspiración, Augusto Pinochet toma el cargo. El país se observa en total crisis y a pesar de los intentos del pueblo por contrarrestar los boicots de la oposición, las Fuerzas Armadas terminan siendo más fuertes. El filme culmina con el bombardeo a La Moneda, y a partir del 11 de septiembre de 1973, una aguda represión inunda al país.

<sup>416</sup> *Ibíd.*

<sup>417</sup> “Missing”.

<sup>418</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 106.

<sup>419</sup> “La batalla de Chile. El poder popular”, dirigido por Patricio Guzmán (1979). Sinopsis: Se intenta plasmar el rol comunitario que adquieren los adherentes de la UP para frenar el constante boicot de la oposición. El país se encuentra en una crisis fulminante; sin embargo, el pueblo se mantiene fiel al gobierno oficial, llevando a cabo diversos programas que demostrarán la fuerza y la organización del “poder popular”. Algunas de las soluciones tácticas que se ponen en marcha son: los almacenes comunitarios, los cordones industriales, los comités rurales, entre otros. Estas organizaciones buscaban detener o contrarrestar la crisis económica que envolvía al país.

<sup>420</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 376.

<sup>421</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 60.

económicos.<sup>422</sup> Como podemos observar, la historiografía coincide en que Estados Unidos sí fue cómplice del colapso económico chileno del año 1973, pero no hay un acuerdo en que este haya sido el causante directo de la crisis.

Por otro lado, en el cine se remarca la idea de que el Golpe de Estado fue el resultado de una incesante conspiración nacional que se oponía a la Unidad Popular. Según los filmes estudiados, desde el momento en que Salvador Allende asumió el poder, las alarmas en la derecha chilena se encendieron automáticamente. En la película *Llueve sobre Santiago* se declara que desde los inicios de la Unidad Popular, la oposición intentó desestabilizarla, ya sea en temas económicos –a través del mercado negro organizado por los ricos, – o en temas políticos, donde se acusa al ex presidente Frei Montalva de mover los hilos para que el gobierno callera y así este podría volver a retomar el poder en conjunto con la Democracia Cristiana, siendo el único partido moderador entre la derecha y la izquierda.<sup>423</sup> En relación a esto, los autores de *Una nación de enemigos* coinciden en que durante aquella época se temía que la entrada legal del socialismo transformara al país en un eje del marxismo, afectando principalmente los intereses de Estados Unidos y de la clase alta del país.<sup>424</sup> Sin embargo, no hay fuentes historiográficas que corroboren aquella escena en donde Eduardo Frei Montalva planifica el Golpe de Estado con el fin de volver al poder. De hecho, al momento de ocurrir el golpe militar, era Patricio Aylwin quien ocupaba la presidencia del Partido Demócrata Cristiano.<sup>425</sup>

Continuando con la idea anterior, los autores de *Una nación de enemigos* le otorgan un rol clave a la oposición burguesa nacional con respecto a las planificaciones de un posible Golpe de Estado. Según estos:

“A través de su vínculo con El Mercurio, un grupo de oposición bajo el patrocinio de la SOFOFA lanzó un ataque público agresivo contra las políticas económicas de Allende y estableció contactos privados con personal de la Marina. Edwards, un

---

<sup>422</sup> Fernandois, Joaquín, *Mundo y fin de mundo. Chile en la política mundial 1900-2004* (Chile: Ediciones UC, 2005), 376.

<sup>423</sup> “Llueve sobre Santiago”.

<sup>424</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 151.

<sup>425</sup> “Patricio Aylwin Azócar. Reseñas biográficas”, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, BCN. En [https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas\\_parlamentarias/wiki/Patricio\\_Aylwin\\_Az%C3%B3car](https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Patricio_Aylwin_Az%C3%B3car).

hombre aficionado a los yates, y muchos de sus gerentes, incluyendo al otro oficial naval Roberto Kelly, eran amigos de ciertos oficiales de la Marina debido a una asociación informal llamada Cofradía Náutica del Pacífico Austral. A medida que la posibilidad de un golpe aumentaba, Kelly hizo circular las ideas del grupo de la SOFOFA entre sus camaradas navales.<sup>426</sup>

A su vez, Joaquín Fernandois afirma que las Fuerzas Armadas fueron las que tuvieron el mayor grado de injerencia respecto al Golpe de Estado.<sup>427</sup> De hecho, estas comenzaron a tener un importante rol en el gobierno antes del régimen militar. El autor sostiene que durante la Unidad Popular se comenzó a reevaluar el papel público de las Fuerzas Armadas, creando conciencia de que estas eran una pieza fundamental para la seguridad y el orden del país. Por eso, ya en el gobierno de Allende, los uniformados cogobernaron junto al presidente.<sup>428</sup> Esto sucedió en dos ocasiones: primero en el gabinete de octubre de 1972, y después en el gabinete de agosto de 1973.<sup>429</sup> En relación a ello, Gonzalo Vial afirma que el Golpe de Estado no fue “un cuartelazo al estilo latinoamericano, tan común, en el cual un jefe o algunos jefes militares con mando de tropas, por ambición política personal, se apoderaron del gobierno. Lo que aquí sucedió no fue un acto personal, sino que hubo un acto institucional de las Fuerzas Armadas y de Orden. Ellas, como instituciones, se pronunciaron. Pero no tenían ninguna ambición política en Chile.”<sup>430</sup> En principio, las Fuerzas Armadas pusieron fin al gobierno de la Unidad Popular porque se lo solicitaron sectores mayoritarios del país y las principales instituciones de la República, como por ejemplo: la Corte Suprema, la Contraloría General de la República, la Cámara de Diputados y el Colegio de Abogados.<sup>431</sup> En este sentido, los uniformados asumieron la idea de brindar seguridad al país; ideología que ya había germinado durante el gobierno de Salvador Allende.

Como podemos observar, no existe un consenso claro sobre las entidades que estuvieron involucradas en el Golpe de Estado. Al parecer son muchas. En respuesta a la situación de

---

<sup>426</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 176.

<sup>427</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 697.

<sup>428</sup> *Ibíd.*, 358.

<sup>429</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 17.

<sup>430</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>431</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 56.

crisis que envolvía al país, ya sea, –la amenaza de una acción clandestina contra las Fuerzas Armadas, la legalidad sobrepasada y la inminente crisis económica–, surgió una confluencia entre actores internos y externos. Según Fernandois, es cierto que Estados Unidos fue uno de los que evitó la prosperidad de la Unidad Popular, sin embargo, esto no hubiera sido posible sin el proceso político interno que se desarrolló en Chile. “Los recursos norteamericanos constituyeron un elemento más del paisaje. Estados Unidos podía apoyar a sus aliados, pero no podía asumir ni la estrategia ni la táctica de éstos.”<sup>432</sup> En los filmes estudiados también se habla del rol organizacional que tuvieron las Fuerzas Armadas para llevar a cabo el Golpe de Estado; sin embargo, se le suele otorgar mucha más importancia a las conspiraciones estadounidenses que buscaban desestabilizar al gobierno de la Unidad Popular con el fin de provocar una sublevación militar.

En relación a lo anterior, en el cine solo se habla del complot realizado por la oposición del gobierno socialista, pero no se mencionan las planificaciones conspirativas que se estaban realizando dentro de este. Después del golpe se cuestionó el tema de por qué el gobierno de la UP no había ejecutado otras políticas hacia los militares. A lo que Joaquín Fernandois sostiene que sí las tenían, pero quizás, no bien desarrolladas. “En 1971 Corvalán se lo decía personalmente a Ulbricht, la cabeza del régimen germano-oriental. Con las fuerzas armadas tenían que ir con calma, explicaba; había que cambiarlas, debían transformarse, pero no se podía hacer por decreto. Primero había que trabajar con ellas; las transformaciones había que hacerlas con ellas, las tenían que realizar los mismos uniformados.”<sup>433</sup> La Unidad Popular buscaba penetrar un cambio de mentalidad profundo y que requería de más tiempo, lo cual era una meta bastante difícil de lograr, ya que al mismo tiempo, Estados Unidos se dedicaba a apoyar financieramente a los opositores del gobierno socialista, además de impartir su ideología y de entregar instrucción militar a través de la Escuela de las Américas.<sup>434</sup>

---

<sup>432</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 189.

<sup>433</sup> *Ibíd.*, 721.

<sup>434</sup> La Escuela de las Américas de Panamá o SOA (School of Americas watch) fue fundada en Panamá el año 1946. Se trata de una escuela de formación militar estadounidense que tiene por finalidad dar entrenamiento a miembros del ejército, marinos y fuerzas aéreas pertenecientes a toda América Latina y el Caribe. Se creó con la intención de mantener una supuesta estabilidad dentro de América Latina, sin embargo, se enseñaban diversos métodos de tortura y ejecución para controlar a los grupos revolucionarios. “La Escuela de las Américas”, *Centro de Estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile.* En [http://www.archivochile.com/Imperialismo/escu\\_ameri/USescamerica0004.pdf](http://www.archivochile.com/Imperialismo/escu_ameri/USescamerica0004.pdf).

No debemos olvidar que en dicho periodo, el mundo se encontraba en plena Guerra Fría y la cortina de hierro estaba instaurada entre EE.UU y la URSS. Esto llevó a que las dos superpotencias compitieran palmo a palmo en cada ámbito que fuera posible: desde las olimpiadas hasta la carrera espacial. Por ende, tanto los estadounidenses, como los soviéticos, intentaron controlar los aspectos políticos, sociales, culturales y económicos que se desarrollaban en el resto del mundo. Chile no escapó de aquella intervención. En este sentido, la filmografía nada dice del sectarismo ideológico de los partidos de la UP y de la intervención de naciones socialistas en nuestro país.<sup>435</sup> Pinochet sostenía que presenció “cómo se utilizaba la democracia para ir entregando fatalmente a Chile a una dominación extranjera.”<sup>436</sup> Durante este periodo, al igual que con el caso estadounidense, Chile también fue partícipe de los planes soviéticos. A partir de 1965, La Habana patrocinó al MIR, formándolo en la doctrina de la vía armada y del guevarismo en general.<sup>437</sup> Según Joaquín Fermandois, “varios miembros del GAP, como Max Marambio Rodríguez, habían tenido formación militar en Cuba y poseían además un armamento relativamente complejo, y en el transcurso de los tres años de la Unidad Popular recibirían armas como para organizar un batallón.”<sup>438</sup> A su vez, en 1970, la ayuda al Partido Comunista chileno fue de 400.000 dólares; y en 1973, justo antes del golpe, fueron 650.000 dólares los que entregó la comunidad soviética internacional.<sup>439</sup> Por último, el mismo 11 de septiembre, la URSS comenzó un ataque propagandístico dedicado a provocar un repudio público mundial frente a la dictadura militar. Todos los días, durante 17 años, “Radio Moscú” emitió programaciones específicas sobre Chile. Se dice que se utilizaron alrededor de 500 millones de dólares al año en aquel desprestigio hacia el régimen militar ante la comunidad internacional. Pero esta no fue la única emisora antipinochetista, “Radio Paz y Progreso”, “Radio Magallanes” (ambas de la URSS), “Radio Internacional de Berlín” (RDA), “Radio Praga” (Checoslovaquia), “Radio La Habana” (Cuba) y “Radio Corea” (Corea del Norte) se sumaron a la causa que denunciaba el régimen de Pinochet.<sup>440</sup> Todos ellos eran satélites directos del bloque socialista.

---

<sup>435</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 61.

<sup>436</sup> Augusto Pinochet, *Patria y democracia* (Chile: Andrés Bello, 1983), 13.

<sup>437</sup> Fermandois, *La revolución inconclusa*, 136.

<sup>438</sup> *Ibíd.*, 483.

<sup>439</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 376.

<sup>440</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 154.

A modo de conclusión, sobre el Golpe de Estado, hay muchos acercamientos entre la historiografía y el cine, principalmente en los temas que tratan este suceso como un conflicto totalmente disparado y que Estados Unidos cumplió un rol clave en cuanto a la desestabilización del gobierno de Salvador Allende. Sin embargo, también hay algunos desaciertos, El filme *Llueve sobre Santiago* es el que trata con mayor dedicación este tópico, en el cual se pasa por alto toda la situación de crisis vivida antes del 11 de septiembre de 1973, falseándose algunos ítems, como: que el golpe fue planeado desde el día 1 en que la UP asumió el poder; que la escasez nacional había sido generada por el paro de los camioneros, que Allende fue asesinado por los militares durante el bombardeo a La Moneda, y que Augusto Pinochet junto con Eduardo Frei Montalva fueron los principales conspiradores del Golpe de Estado.<sup>441</sup> Esto ocurre porque estamos hablando de un filme de ficción donde el objetivo no es contar la historia como si de un libro se tratara. Muy distinto ocurre con el documental *La batalla de Chile. El Golpe de Estado*, donde los sucesos relatados son mucho más fidedignos a la realidad, como por ejemplo: los fallidos intentos de diálogos entre Patricio Aylwin y Salvador Allende; o el hecho de que el Comandante en Jefe del Ejército, el General Carlos Prats siempre apoyó al gobierno oficial, lo que finalmente lo llevó a renunciar y a ser reemplazado por Augusto Pinochet; o que el presidente de la Unidad Popular pretendía llamar a un plebiscito durante el día 11 de septiembre, pero claramente este no se alcanzó a concretar.<sup>442</sup> Todos ellos son hechos históricos reales, pero la manera de ser abordados en el filme le entregan un apoyo incondicional a la figura de Salvador Allende. Por esto mismo, la filmografía estudiada jamás haría mención de las influencias soviéticas durante aquel periodo. Esto es un fiel reflejo de que la historia puede ser planteada desde un solo ángulo; muy distinto a las visiones que puede tener otra persona sobre el mismo hecho en cuestión.

## **b) El dictador:**

---

<sup>441</sup> “Llueve sobre Santiago”.

<sup>442</sup> “La batalla de Chile. El Golpe de Estado”.



443



444

“La asunción oficial de la Presidencia, en diciembre del 74, permitió al general Augusto Pinochet marcar fuertemente las diferencias de poder con los que habían sido sus pares en la junta”<sup>445</sup>, trayéndole algunos problemas con el Comandante en Jefe de la FACH, Gustavo Leigh, al cual, años más tarde (24 de julio de 1978) destituyó de su cargo, teniendo la cancha más libre aún.<sup>446</sup> En este sentido, el cine que trata sobre el gobierno de Pinochet, lo define como un régimen dictatorial, autoritario y conservador. Algunos de los filmes estudiados hablan de una imposición ideológica y económica a nivel nacional. Con respecto al primero, la película *Dawson Isla 10*,<sup>447</sup> representa a los políticos y colaboradores más cercanos de Allende que fueron perseguidos y llevados a un campo de reclusión tras el Golpe de Estado. La idea del régimen era hacer desaparecer el marxismo y cualquier aliado de este movimiento.<sup>448</sup> A su vez, en el documental *Chicago Boys* se manifiesta que el sistema neoliberal logró prosperar porque fue impuesto en dictadura. Según este: el hecho de que el gobierno pudiera hacer uso de la represión, le daba una enorme libertad para llevar a cabo sus proyectos. Además, había un importante apoyo de civiles, y se tenía el total control de los medios de comunicación, lo que le ayudó a realizar todo tipo de cambios sin ningún tipo de contrapeso, pues, al mismo tiempo, las franjas televisivas se encargaban de convencer a las personas de que el neoliberalismo era la mejor solución para curar la crisis del país. En ese momento no había espacio para la crítica. De hecho, el

<sup>443</sup> Escena película “Llueve sobre Santiago”. Augusto Pinochet organizando el Golpe de Estado a espaldas del presidente Salvador Allende.

<sup>444</sup> Imagen de archivo. “Violaciones a los derechos humanos durante el régimen militar”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85823.html>.

<sup>445</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 111.

<sup>446</sup> *Ibíd.*, 304.

<sup>447</sup> “Dawson Isla 10”, dirigida por Miguel Littín (2009). Sinopsis: Esta es una historia real basada en el diario de vida del prisionero Sergio Bitar. Luego del Golpe de Estado, un grupo de políticos cercanos al recién derrocado presidente, Salvador Allende, son arrestados y llevados al campo de concentración Isla Dawson, el cual se encuentra ubicado en el extremo sur del país. La reclusión, las bajas temperaturas, el trabajo duro, la violencia, el hacinamiento, la deshumanización por parte de algunos militares, los interrogatorios, el aislamiento y las múltiples enfermedades son algunas de las situaciones cotidianas a las que se ven expuestos los prisioneros durante su estadía en el campo de concentración.

<sup>448</sup> “Dawson Isla 10”.

mismo Augusto Pinochet asume “tener la mano un poco más dura frente a aquellos que no querían participar en la renovación de Chile.”<sup>449</sup> Esto se explica porque, las estrategias sociales, económicas, políticas y culturales que se empezaron a aplicar en el país eran totalmente nuevas, y como postula el economista Rolf Lüders, “no hay medidas correctivas que sean indoloras, siempre alguien va a salir perjudicado.”<sup>450</sup> En este caso, era Pinochet el que tenía las armas para poder imponer sus políticas intoleradas por una parte importante de la sociedad. Según Ascanio Cavallo: “en aquellos días a fines de 1974, para los hombres que rondaban al gobierno, el núcleo del problema estaba resuelto en “El Ladrillo” y con Pinochet en el mando total, las cosas se simplificaron para los Chicago Boys, ya que había que convencer solo a uno, y ganar la pelea delante de él.”<sup>451</sup> El Ladrillo fue la base del sistema neoliberal implementado en Chile, y la dictadura fue autoritaria, porque quiso imponer un sistema que no era aceptado por todos. El mismo Pinochet afirma que: “el carácter autoritario se opone a la falta de decisión, a la ambigüedad política y a la ausencia de energía para enfrentar las dificultades.”<sup>452</sup> En la concepción conservadora del régimen militar, este entendía que el país estaba muy golpeado por el gobierno anterior y que la pobreza y el poco desarrollo que atravesaba la nación era algo totalmente necesario de cambiar. Para ello hubo que hacer cambios profundos, los cuales provocaron un revuelo en la sociedad. La mano dura frente a los resistentes se transformó en una primicia de la dictadura, la cual buscaba dar cumplimiento a su misión modernizadora, misión que ellos creían que era lo mejor para el país.

Con respecto a la imagen del dictador, la película *Llueve sobre Santiago* lo representa como un traidor de la patria. Esto queda reflejado en una de las escenas del filme donde Pinochet sostiene que “Hay que impedir eso a toda costa. El presidente quiere anunciar el plebiscito el martes en la mañana, así que hay que actuar antes de ese día. Me preguntó qué ocurría con el ejército y le respondí que jamás me involucraría en política, y que apoyamos la constitución y al gobierno electo... hay que vigilar al general Prats, este visita regularmente al presidente e incluso están conspirando para sacar a algunos superiores del poder. Por lo tanto, no hay razones para esperar, el presidente no duda en nuestra lealtad, pero debemos

---

<sup>449</sup> “Chicago Boys”.

<sup>450</sup> *Ibíd.*

<sup>451</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 112.

<sup>452</sup> <<Entrevista a Augusto Pinochet>> *La Nación*, (3 de marzo 1983).

trabajar cautelosamente.”<sup>453</sup> Justo antes del Golpe de Estado, Pinochet era el jefe del ejército y en el filme es reflejado como una autoridad dictatorial que quería traicionar la confianza del presidente oficial y tomar el poder de manera inconstitucional.

Por otro lado, en el cine se da a entender que la dictadura era autoritaria, ya que todos los cargos públicos estaban en manos de oficiales activos de las Fuerzas Armadas. Uno de estos casos es el filme *Machuca*,<sup>454</sup> en el cual, luego del Golpe de Estado, un militar reemplaza al padre McEnroe y se posiciona como el nuevo director del colegio Saint Patricks.<sup>455</sup> Esto no se exime de la realidad, los escritores de *Historia del siglo XX chileno* sostienen que: en la primera etapa del régimen militar todas, las instancias directivas del gobierno, ya sean ministerios, servicios públicos, gobiernos regionales y locales, entre otros, estaban exclusivamente en manos de los miembros de las Fuerzas Armadas. Los civiles que demostraban su lealtad a las nuevas autoridades, podían trabajar únicamente como asesores del gobierno.<sup>456</sup> Pero no fue así durante toda la dictadura. Algunos postulan que lo más correcto es hablar de un régimen “cívico-militar”, ya que, además del personal de las Fuerzas Armadas que ocupó diversos cargos de responsabilidad política y de asesoría, también hubo civiles que se incorporaron en las tareas gubernamentales.<sup>457</sup> De hecho, el 14 de abril de 1975, el economista Sergio de Castro fue nombrado como Ministro de Economía, Fomento y Reconstrucción de Chile; y a partir del año 78 –hasta el término del régimen militar–, “las siguientes carteras estuvieron solamente en manos de civiles: Relaciones Exteriores, Justicia, Agricultura y Trabajo, y Previsión Social. En los restantes ministerios hubo alternancia, aunque en Hacienda, Economía e Interior hubo predominio civil. Durante el gobierno militar hubo 133 ministros, de los cuales 66 fueron civiles y 67 provenientes de las FFAA y Carabineros.”<sup>458</sup> Esto demuestra que, gradualmente, parte de la ciudadanía fue tomando un rol más protagónico dentro del gobierno; por ende, muchas

---

<sup>453</sup> “Llueve sobre Santiago”. Discurso de Pinochet frente a un grupo de militares.

<sup>454</sup> “Machuca”, dirigida por Andrés Wood (2004). Sinopsis: Nos encontramos a finales de los álgidos años de la Unidad Popular, donde la polarización política y la movilización social hacen de Santiago una ciudad dividida y agitada. Gonzalo Infante y Pedro Machuca son dos niños (11 años) de realidades distintas que se vuelven compañeros de curso gracias a las nuevas medidas sociales aplicadas por el padre McEnroe en el colegio Saint Patrick (inspirado en el rector del colegio Saint George, Gerardo Whelan). El primero vive en un barrio acomodado y el segundo en una humilde población. A través de la fuerte amistad que crece entre ambos podemos observar las grandes desigualdades entre dos mundos paralelos: los estilos de vida, las oportunidades para superar la crisis económica, las marchas callejeras, los temas familiares y sus respectivas preocupaciones son algunas de las situaciones cotidianas que envuelven esta amistad y que no la dejarán perdurar en el tiempo.

<sup>455</sup> *Ibíd.*

<sup>456</sup> Correa et al., *Historia del siglo XX chileno*, 280.

<sup>457</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 78.

<sup>458</sup> *Ibíd.*, 82.

materias no recaían exclusivamente en las manos del mismo Pinochet, sino que en las de sus asesores.

A su vez, a partir de la segunda mitad del siglo XX, Chile era reconocido en el exterior por la estabilidad de su democracia. Mientras en el resto de los países latinoamericanos habían golpes de estado, en Chile existió por largo tiempo respeto por el Estado de Derecho. Pero con la instauración de la dictadura de Pinochet, la vía legal al socialismo fue derribada y por ende, también las políticas democráticas del país. Lo descrito anteriormente es algo innegable, las Fuerzas Armadas hicieron un Golpe de Estado en donde se tomaron el poder a través de las armas y no por vías legales. La película *No*<sup>459</sup> representa el régimen militar como un periodo bélico, autoritario y ausente de democracia.<sup>460</sup> Sin embargo, este filme se desarrolla en el contexto histórico del plebiscito de 1988, en el cual se realizaron elecciones libres y democráticas para que la ciudadanía decidiera la continuidad o término de la dictadura. Como sostiene Ascanio Cavallo, “desde que los registros electorales se abrieron, en febrero de 1987, hasta que se cerraron, el mismo día de la nominación del Presidente Augusto Pinochet, siete millones 435 mil 913 personas se habían anotado en los registros. Era el 92,1 por ciento de chilenos mayores de 18 años, la proporción más alta jamás conocida.”<sup>461</sup> Ya la inscripción del voto daba un indicio de la ansiedad ciudadana por decidir el futuro de Chile. Este hecho histórico da a entender que los últimos años del régimen militar fueron menos dictatoriales y autoritarios.

En relación a lo anterior, parte de la historiografía estudiada coincide en que uno de los objetivos del régimen militar era instaurar un nuevo sistema de gobierno, el cual buscaba reemplazar la antigua democracia por una más moderna. Algunos lo definen como un autoritarismo “predemocrático”, ya que se asumió el compromiso de reconstruir una democracia que había sido destruida por los partidos ideológicos.<sup>462</sup> Según las palabras de Pinochet, “debemos precisar que no atribuimos a la democracia el valor de un fin en sí

---

<sup>459</sup> “No”, dirigida por Pablo Larraín (2012). Sinopsis: Luego de 15 años de dictadura militar, un plebiscito es acordado para el día 5 de octubre de 1988, donde se definirá el fin del régimen de Pinochet o su permanencia en el gobierno. El publicista Rene Saavedra es quien se encarga de dar vida a la campaña del No, la cual busca entregar un mensaje novedoso basado en la alegría y la esperanza por los cambios que están por venir, haciendo alusión a conceptos como la libertad, la paz y el optimismo; conceptos que habían sido borrados durante los últimos 15 años de gobierno. En contraposición, la campaña del Sí buscará atemorizar a la ciudadanía. Esta apuntaba al progreso y desarrollo alcanzado en el país y a su probable desvanecimiento si es que perdía el gobierno oficial.

<sup>460</sup> *Ibíd.*

<sup>461</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 790.

<sup>462</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 87.

mismo, sino que la concebimos como un medio apto para el logro de aquellos otros valores referidos, y que si no se realizan verdaderamente para todos los miembros de la comunidad, hacen de la democracia un mero título carente de contenido efectivo.”<sup>463</sup> En este sentido, Gabriel Salazar sostiene que una de las tareas de la dictadura era la construcción de un Estado liberal autoritario pero eventualmente democrático, capacitado para disolver desde su raíz cualquier sistema socialista,<sup>464</sup> el cual, era visto por Pinochet como un sistema que favorecía el totalitarismo, el partidismo, el estatismo y la demagogia.<sup>465</sup> A su vez, Gonzalo Vial afirma que el antiguo sistema democrático había erosionado en forma progresiva y constante las libertades de los chilenos, por ello, durante este periodo surge el concepto de “democracia protegida”, en donde se asumía que la democracia tenía una incapacidad innata para defenderse contra enemigos externos –de los cuales el más importante era el comunismo– y de enemigos internos, que eran los partidos políticos y sus vicios.<sup>466</sup> En la percepción militar, los partidos solo tenían objetivos particulares, ajenos a los intereses sociales, siendo los principales causantes de la movilización social y de la crisis que envolvía al país en 1973.

Por otro lado, el cine ha representado a la figura de Pinochet como un dictador fascista y conservador. En la película *Machuca* se determina que los partidarios de Salvador Allende eran los de izquierda y los que querían destituirlo eran los de derecha.<sup>467</sup> Sin embargo, la historiografía nos ha demostrado que esta es una generalización muy amplia e inexacta. Julio Pinto sostiene que los que promovieron una política de sublevación social que mostraba al gobierno de la UP como ilegítimo e incitaron a las Fuerzas Armadas para abandonar su obediencia al mando civil y derrocar al presidente, “fue un sector heterogéneo ideológico como política y socialmente hablando, que incluyó a liberales, conservadores, nacionalistas de ultra derecha, empresarios y el centro demócratacristiano.”<sup>468</sup> Además, hubo políticos, profesionales, y representantes de gremios que, sin estar vinculados a los grupos referidos, también apoyaron al régimen. Sin embargo, una vez que los militares tomaron el poder, este apoyo fue solo de palabra, ya que, en octubre de 1973, la Junta de

---

<sup>463</sup> Discurso de Augusto Pinochet en una Clase Magistral en la Universidad de Chile, Santiago, 6 de abril de 1979.

<sup>464</sup> Salazar, *La violencia política popular*, 104.

<sup>465</sup> Pinochet, *Patria y democracia*, 21.

<sup>466</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 78.

<sup>467</sup> “Machuca”.

<sup>468</sup> Pinto, Valdivia y Álvarez, *Su revolución contra nuestra revolución*, 15.

Gobierno disolvió y prohibió los partidos de la UP, y declaró en receso a todas las demás colectividades políticas de la nación.<sup>469</sup> Por esta razón, el “General Pinochet nunca habla de los partidos políticos, sino que habla de las corrientes de opinión, es decir, de movimientos políticos sin estructura ni organización.”<sup>470</sup> En un comienzo, no existía un apoyo coherente y organizado que le diera un respaldo al gobierno. Pero lo que sí había, era la participación de jóvenes intelectuales que venían a reemplazar a los viejos políticos de derecha. La decisión de derrotar a la Unidad Popular propuso un cambio doctrinario en la política chilena, lo que después del golpe se vio reflejado en la autodisolución y desaparición de la derecha histórica, como por ejemplo: el desplazamiento del Partido Nacional.<sup>471</sup>

De todos modos, no podemos negar que las políticas gubernamentales y sociales de estos nuevos jóvenes intelectuales seguían una corriente más conservadora, pues uno de los grandes referentes y asesores de Pinochet era el gremialista Jaime Guzmán, fundador del Partido Unión Demócrata Independiente (UDI).<sup>472</sup> Según Fernandois, esto fue lo que debilitó a la izquierda chilena, la cual se entrampó en la necesidad de enfrentar la dictadura, pero desde “las sombras”, proponiendo un mensaje reivindicador del socialismo, aferrado a la experiencia popular, lo que pareció dejarla mirando hacia el pasado, mientras la derecha parecía mirar y ofrecer el futuro, que en ese momento era la libertad del mercado.<sup>473</sup> Además, “la derecha que se enfrentaba no era la misma de los años sesenta y de la lucha contra la Unidad Popular, aparecieron exponentes tan jóvenes como los propios izquierdistas –gremialistas y neoliberales-, dotados del mismo voluntarismo, agresividad y sin conflictos con la represión institucionalizada.”<sup>474</sup> En este sentido, la derecha empezaba a definirse como moderna, aunque la institucionalidad y el sistema político de Guzmán no lo fuera. En medio del “milagro económico”, “mientras la izquierda retrocedía y estaba a la defensiva, la derecha iba en ascenso, pasando a la ofensiva.”<sup>475</sup> Cuando finalizó la dictadura, la Concertación logró el complemento perfecto entre ambos, “optó por dar continuidad sustancial a las políticas económicas vigentes, con correcciones tendientes a

---

<sup>469</sup> Sánchez y Schiappacasse, Augusto Pinochet. *El reconstructor de Chile*, 78-80.

<sup>470</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 79.

<sup>471</sup> Pinto, Valdivia y Álvarez, *Su revolución contra nuestra revolución*, 220.

<sup>472</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 63.

<sup>473</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 213.

<sup>474</sup> *Ibíd.*, 214.

<sup>475</sup> Pinto, Valdivia y Álvarez, *Su revolución contra nuestra revolución*, 224.

atenuar los peores balances entre instituciones y personas, entre empresarios y trabajadores y entre las utilidades privadas y las del Estado.”<sup>476</sup> A fin de cuentas, se fomentó el crecimiento económico y el desarrollo del país, pero con equilibrio y equidad.

En relación a lo que ya hemos mencionado, muchas personas no consideraron (hasta el día de hoy) el Golpe de Estado como una dictadura; más bien, la definen como un pronunciamiento militar necesario para destituir al presidente y cambiar de gobierno. Como no se pudo lograr a través de métodos legales, se consideró que la única forma viable era mediante el uso de las armas y la fuerza. Según Gonzalo Vial, “Los civiles fueron incapaces de resolver esta crisis... Gran parte de la nación estaba acorde en que el asunto ya no tenía otra salida que la militar.”<sup>477</sup> El documental *I love Pinochet*<sup>478</sup> representa el hecho de que una parte de la nación sí apoyó el Golpe de Estado y todo lo que este conllevó. A lo largo del filme, son muy pocas las ocasiones en que su directora, Marcela Said, emite comentarios en off, y los pocos que realiza develan su visión negativa frente al régimen militar. La autora inicia el documental haciéndose la pregunta sobre quiénes eran los pinochetistas, por lo tanto, uno de sus objetivos es representar a la figura del dictador a través de los testimonios de sus seguidores, los cuales son reflejados como personas autoritarias, violentas y deshumanizadas. Que además fueron favorecidas por los modelos impuestos durante ese periodo y que no sufrieron la represión militar.

La figura de Pinochet logró legitimarse en la sociedad a través del plebiscito de 1978, de la constitución de 1980 y de la eficiente recuperación económica alcanzada por el país. Todo ello fue implementado gracias al poder absoluto del dictador, el cual muchas veces hizo uso de la violencia para modificar las estructuras de la sociedad. La historiografía sostiene que el empleo de la represión fue tolerado por vastos sectores en un clima nacional de odios y resentimientos.<sup>479</sup> Ello queda reflejado en el documental *I love Pinochet*, donde en una

---

<sup>476</sup> Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez, *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999* (Chile: Uqbar, 2007), 19.

<sup>477</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 16-17.

<sup>478</sup> “I love Pinochet”. Sinopsis: A través de múltiples testimonios, el relato hace un recorrido por los pensamientos más profundos de quienes apoyaron y siguen apoyando la dictadura militar de Augusto Pinochet. La autora entrevista a los partidarios del régimen y les permite expresarse libremente frente a la cámara, incluyendo algunos comentarios propios en Off que muestran su opinión crítica respecto al tema. El documental entrega una mirada satírica sobre la herencia política que ha dejado aquel régimen autoritario y ultraliberal.

<sup>479</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 58.

escena muy representativa aparece un grupo de mujeres adineradas que se encuentra tomando té en un hogar mientras discuten sobre el arresto de Pinochet en Londres:

“Las personas tienen que estar dirigidas por alguien fuerte, el país funcionaba perfecto cuando teníamos al General. El chileno es de una mentalidad mediocre y los países mediocres tienen que ser manejados con mano dura, el chileno funciona a presión. La gente funcionaba bien, las personas no tenían problemas económicos... Otra responde: los chilenos son una tropa de malagradecidos, imbéciles y estúpidos, pero yo me excluyo del resto, porque soy pinochetista... Todos ellos no son chilenos, ya que tienen la bandera roja comunista, no tienen patria, nunca les importó el país... Pinochet fue el único en el mundo capaz de destruir el comunismo y entregó el país floreciente, es un ejemplo para el mundo y Latinoamérica.”<sup>480</sup>

En aquella escena se puede apreciar la imagen de esas mujeres como el reflejo autoritario y dictatorial del mismo Pinochet. Su forma de expresarse está llena de violencia e intolerancia, lo que representa el odio que sentían ciertas personas hacia el gobierno de Salvador Allende. Arturo Valenzuela sostiene que “las mujeres albergaban una ira especialmente visceral. Incluso después de varios años, seguía existiendo un sesgo defensivo e irritable.”<sup>481</sup> En este sentido, las Fuerzas Armadas optaron por apoyar a una parte de la sociedad chilena, y para ello debieron coartar la libertad durante un largo periodo mientras se reformaban y fortalecían todas las estructuras. Por ello, la historiografía está de acuerdo en que “no se trató de un régimen democrático tradicional, sino autoritario.”<sup>482</sup> Augusto Pinochet impuso un sistema de gobierno en base a lo que él creía lo mejor para el país; y ahí es donde está la discordancia, pues una parte de la nación opinaba de la misma forma que él, pero otra parte importante siempre lo rechazó.

La historiografía y el cine coinciden en que el régimen militar sí fue un gobierno dictatorial, autoritario y coherente a prácticas más conservadoras políticamente y liberales económicamente. Pinochet tenía mayores facultades para la toma de decisiones y su

---

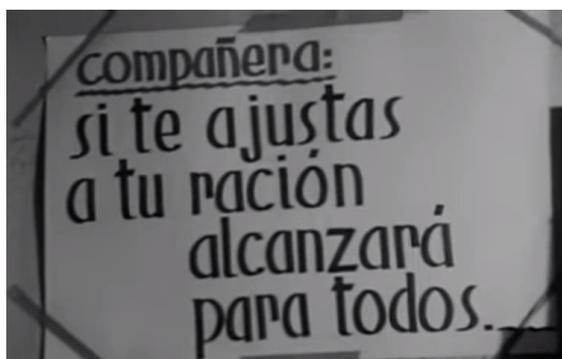
<sup>480</sup> “I love Pinochet”.

<sup>481</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 151.

<sup>482</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 155.

gobierno se caracterizó por el continuo acecho hacia aquellos grupos que seguían ideologías de corte marxista. Sin embargo, una parte importante de la población sí lo apoyó, obteniendo un respaldo gubernamental proveniente de diversos movimientos políticos, los cuales con el pasar de los años fueron aumentando progresivamente su participación en las gestiones y decisiones del gobierno. Por eso, algunos historiadores como Gonzalo Vial lo denominan como un gobierno con “democracia protegida,”<sup>483</sup> donde el autoritarismo dictatorial no era un fin que se pretendía mantener durante toda la eternidad.

### c) El legado de Allende:



Gabriel Salazar afirma que las tendencias o movimientos sociales no se deben combatir con una estrategia represiva, “una clase social no se puede matar de la noche a la mañana con una simple ruptura histórica: ni destruyendo parcialmente sus identidades sociales más activas, ni reprimiendo a fondo sus sistemas históricos de acción.”<sup>486</sup> Esto por el simple hecho de que la sociedad tiene la capacidad infinita de autoreproducción, en donde los

<sup>483</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 78.

<sup>484</sup> Escena “La Batalla de Chile. La insurrección de la burguesía”. Se documenta un cartel puesto en las Juntas de Abastecimiento y Control de Precios (JAP). A raíz de la escasez de productos, la Dirección de Industria y Comercio (DIRINCO) creó el 4 de abril de 1972 las JAP, las cuales fueron unidades administrativas que estaban compuestas por comités de racionamiento y distribución de productos. El objetivo de estas era apaciguar la carencia de productos básicos que perjudicaba a la nación. El mensaje del cartel llama a la colaboración ciudadana, haciendo alusión al comunitarismo promovido por la Unidad Popular.

<sup>485</sup> Imagen de archivo. “Portada de Instructivo general para las Juntas de Abastecimiento y Control de Precios, 1973”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-340775.html>.

<sup>486</sup> Salazar, *La violencia política popular*, 355.

patrones genéticos y culturales siempre van a regenerarse. En este sentido, la imagen del presidente Salvador Allende y la del dictador Augusto Pinochet son, quizás, las más emblemáticas que se recuerden en la historia reciente de Chile. Ambos gozaron de aceptación mientras gobernaban, pero también tuvieron una constante oposición. En la actualidad se mantiene la misma tendencia, los dos gozan de aprobación en algunos sectores de la sociedad, mientras que en otros generan un profundo rechazo. En los filmes estudiados se ve presente un imponente discurso socialista que apoya el legado de Salvador Allende, reflejando en sus personajes, una opinión positiva frente a cualquier acercamiento hacia las políticas de la Unidad Popular.

Algunos casos son *Acta general de Chile*,<sup>487</sup> en donde la voz en off sostiene que los detenidos “fueron desaparecidos porque querían un mejor país, más justo y más digno; pero finalmente, el gobierno no quería que el pueblo viviera mejor. Sin embargo, de cada golpe brota con más fuerza el deseo de luchar, de sacudirse de la dictadura, de optar por un gobierno más democrático y popular que esté al servicio de los trabajadores y del pueblo.”<sup>488</sup> En concordancia, el filme *Llueve sobre Santiago* manifiesta que, a pesar de que el régimen militar esconda todas las cosas malignas que ha hecho, este todavía le teme a Salvador Allende, más aún, ahora que está muerto, pues, lo único certero es que nunca se podrá borrar de la memoria del pueblo la imagen de la Unidad Popular.<sup>489</sup> Finalmente, en el documental *La batalla de Chile, el poder popular*, se retrata el poder que toma el pueblo para combatir los boicots generados por la oposición nacional y estadounidense. Algunos ejemplos son las “Juntas de Abastecimiento y Control de Precio”, los “cordones industriales”<sup>490</sup> y los “comandos populares.”<sup>491</sup> Todas estas representaciones son formas de

---

<sup>487</sup> “Acta General de Chile”, dirigido por Miguel Littín (1986). Sinopsis: Corre el año 1985 y durante su exilio, el cineasta Miguel Littín viaja por tierras chilenas de manera clandestina. Con esta aventura el director buscaba filmar un documental que mostrara la situación vivida en el país en un contexto de dictadura; teniendo como resultado la creación de una película dividida en tres partes, las cuales representan la zona centro, norte y sur del país. En la primera se muestran imágenes que dan cuenta de la represión y la pobreza existente en algunos lugares del centro de la nación, como el caso de ciertas comunas de Santiago o las cumbres de los cerros de Valparaíso, además, se incluyen diversas entrevistas que reflejan los contrastes de opinión entre los que apoyan o no la dictadura. En la segunda parte del documental se presentan imágenes que reflejan la situación en el norte del país, zona que desde la aparición del salitre, había sido explotada por los burgueses a costa del trabajo del proletariado. Finalmente, se hace referencia al sur de Chile, donde se representa la vida en la ciudad de Lota. Aquí se realiza una comparación entre las familias ricas de la zona, en contraposición a los obreros del carbón, quienes vivían en muy malas condiciones de trabajo. El documental propone la idea de que la sociedad chilena estaba viviendo en un contexto ensombrecido por las imposiciones de una dictadura que la hacía comportarse de una manera triste y ausente.

<sup>488</sup> *Ibíd.*

<sup>489</sup> “Llueve sobre Santiago”.

<sup>490</sup> Es una agrupación de fábricas y empresas que coordinan las tareas de los trabajadores de una misma zona. Este es el primer germen de poder popular en Chile y el reflejo de que el pueblo si se puede organizar. “La batalla de Chile. El poder popular”.

<sup>491</sup> En ellos se aglutinan todos los componentes de una misma comuna: estudiantes, amas de casa, pobladores, campesinos, etc. Y se organizan para solucionar los problemas de abastecimiento de cada comunidad. “La batalla de Chile. El poder popular”.

expresar la importancia que tuvo el legado de Salvador Allende en la sociedad chilena, siendo reflejado como el verdadero héroe de este proceso histórico.

A pesar de que una parte de la sociedad considera la acción de los militares como una salvación del país, Fernandois sostiene que “la batalla retórica, sin embargo, tuvo un discurso distinto. Aunque los días siguientes es probable que una mayoría de los chilenos hayan estado entre alborozados y aliviados, en el largo plazo de la historia contemporánea hubo un triunfo simbólico que perteneció a Salvador Allende.”<sup>492</sup> En este sentido, el cine se ha hecho cargo de aquel triunfo simbólico como una batalla que está presente en la memoria del pueblo chileno y que no ha dado tregua hasta el día de hoy. El legado que dejó la Unidad Popular es la lucha de un pueblo por alcanzar más derechos y más participación dentro de una sociedad desigual y manejada por unos pocos. En el país había una guerra interna, porque los trabajadores pedían justicia, pero los políticos despreciaban sus reivindicaciones y no se hacían las leyes necesarias que la gran mayoría de la nación necesitaba.<sup>493</sup>

Sin embargo, algunos historiadores concuerdan en que el legado de Allende tuvo mejores resultados en las palabras que en la práctica. Gabriel Salazar sostiene que “la propuesta popular de cómo hacer política, desafortunadamente, se expresó mejor en los hechos que en la teoría, y en hechos de tipo violencia política popular más que en hechos de construcción popular de Estado.”<sup>494</sup> En los filmes estudiados se ocultan las situaciones de huelgas, tomas, violencia y escasez que se vivieron durante la Unidad Popular. Situaciones que gran parte de la nación no quería seguir soportando y por ello, apoyaron la decisión de los militares. Esto se refleja en hechos significativos como el 46% de votos que obtuvo Pinochet en el plebiscito de 1988; la posterior elección de un presidente demócratacristiano y no socialista en 1990, y el testimonio de ex militantes del Partido Comunista que durante el exilio se decepcionaron por la realidad vivida en los países de corriente marxista. Es el caso de Roberto Ampuero,<sup>495</sup> el cual en su libro *Nuestros años verde olivo*, denuncia su

---

<sup>492</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 740.

<sup>493</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 18.

<sup>494</sup> Salazar, *La violencia política popular*, 391.

<sup>495</sup> Es un escritor chileno que durante la Unidad Popular ingresó a las Juventudes Comunistas, pero con el Golpe de Estado se fue a vivir un tiempo a Alemania Oriental y luego a Cuba, donde su pensamiento político cambió radicalmente, decidiendo renunciar a cualquier partido de corte marxista. “Roberto Ampuero”, Lectoralia. En <http://www.lectoralia.com/autor/4236/roberto-ampuero>

experiencia en la República Democrática Alemana y en Cuba, enfatizando tres aspectos comunes que normalmente se destacan en los países socialistas: la falta de democracia, la excesiva presencia de la seguridad política (la Stasi) y las condiciones de vida en Berlín oriental, definitivamente inferiores a las de sus vecinos del lado occidental capitalista.<sup>496</sup>

De todos modos, los realizadores han llevado a cabo un cine que busca representar y resaltar la figura de Salvador Allende, no la de Pinochet. Es evidente esta ideologización cinematográfica, la cual se refleja en algunas escenas de las películas donde se siguen ciertos patrones comunes. Por un lado, los filmes *Acta general de Chile*, *Llueve sobre Santiago*, *El clavel negro*, *La batalla de Chile* y *Dawson Isla 10* utilizan el mismo recurso al retratar ciertos fragmentos del último discurso de Salvador Allende mientras La Moneda es bombardeada durante el golpe de Estado.<sup>497</sup> Este es un mensaje crítico que declara a las Fuerzas Armadas como traidoras de la patria, entregándole, al mismo tiempo, un apoyo a todas las personas que habían sido parte de la lucha por lograr la vía chilena al socialismo. Otra situación similar ocurre en los filmes *La batalla de Chile*, *Llueve sobre Santiago* y

---

<sup>496</sup> Pinto, Valdivia y Álvarez, *Su revolución contra nuestra revolución*, 104.

<sup>497</sup> “Seguramente ésta será la última oportunidad en que pueda dirigirme a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Postales y Radio Corporación. Mis palabras no tienen amargura sino decepción. Que sean ellas el castigo moral para los que han traicionado el juramento que hicieron: soldados de Chile, comandantes en jefe titulares, el almirante Merino, que se ha autodesignado comandante de la Armada, más el señor Mendoza, general rastroero que sólo ayer manifestara su fidelidad y lealtad al Gobierno, y que también se ha autodenominado Director General de carabineros. Ante estos hechos sólo me cabe decir a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que hemos entregado a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.

Trabajadores de mi Patria: quiero agradecerles la lealtad que siempre tuvieron, la confianza que depositaron en un hombre que sólo fue intérprete de grandes anhelos de justicia, que empeñó su palabra en que respetaría la Constitución y la ley, y así lo hizo. En este momento definitivo, el último en que yo pueda dirigirme a ustedes, quiero que aprovechen la lección: el capital foráneo, el imperialismo, unidos a la reacción, creó el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición, la que les enseñara el general Schneider y reafirmara el comandante Araya, víctimas del mismo sector social que hoy estará en sus casas esperando con mano ajena reconquistar el poder para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios.

Me dirijo, sobre todo, a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros, a la abuela que trabajó más, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños. Me dirijo a los profesionales de la Patria, a los profesionales patriotas que siguieron trabajando contra la sedición auspiciada por los colegios profesionales, colegios de clases para defender también las ventajas de una sociedad capitalista de unos pocos.

Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos, porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente; en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando las vías férreas, destruyendo los oleoductos y los gaseoductos, frente al silencio de quienes tenían la obligación de proceder. Estaban comprometidos. La historia los juzgará.

Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz ya no llegará a ustedes. No importa. La seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal con la Patria.

El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse.

Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.

¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!

Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.” “El último discurso de Salvador Allende”, Cooperativa. En <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/el-ultimo-discurso-de-salvador-allende/2013-09-11/131446.html>.

*Dawson Isla 10*. En este caso se alza el himno de campaña de la Unidad Popular, más conocido como *Venceremos*:

“Desde el hondo crisol de la patria  
se levanta el clamor popular,  
ya se anuncia la nueva alborada,  
todo Chile comienza a cantar.

Recordando al soldado valiente  
cuyo ejemplo lo hiciera inmortal,  
enfrentemos primero a la muerte,  
traicionar a la patria jamás.

Venceremos, venceremos,  
mil cadenas habrá que romper,  
venceremos, venceremos,  
la miseria (al fascismo) sabremos vencer.

Campesinos, soldados, mineros,  
la mujer de la patria también,  
estudiantes, empleados y obreros,  
cumpliremos con nuestro deber.

Sembraremos las tierras de gloria,  
socialista será el porvenir,  
todos juntos haremos la historia,  
a cumplir, a cumplir, a cumplir.”<sup>498</sup>

En los filmes estudiados la canción se corea en aquellas escenas donde las Fuerzas Armadas actúan de forma violenta frente a la sociedad, ya sea por la abrupta toma de poder por parte de los militares o por el asesinato y tortura de cientos de personas en los diversos campos de concentración distribuidos a lo largo del país. El himno se utiliza como un mensaje de esperanza para todos aquellos oprimidos por la dictadura militar. Es un lema que llama a la unidad del pueblo para enfrentar los tiempos de tristeza y oscuridad que se avecinan. Pero también es una forma de recordar a la figura de Salvador Allende y

---

<sup>498</sup> “Venceremos”, Música. En <https://www.musica.com/letras.asp?letra=841361>.

mantenerlo vivo en la memoria popular, pues, se trata de una lucha que, pase lo que pase, nunca terminará.

## 4.2 La cultura del miedo

### a) La violencia



499



500

Una de las medidas que más caracterizó a la dictadura fue el fuerte empleo de la violencia, principalmente en los primeros años, aplicada por sus servicios de inteligencia, seguridad militar y policía. “La muerte, la tortura y el exilio afectaron a decenas de miles de personas. El régimen de Pinochet conservó el carácter de un estado policial en sus 17 años de vida, con un estricto control de la población y una sistemática persecución de las organizaciones opositoras.”<sup>501</sup> Todo esto con el objeto de borrar todo registro marxista e imponer una nueva ideología en el país.

“La sordidez del régimen llegaría a su máxima expresión bajo el dominio indisputado de la DINA. Se calcula que en su época de máximo apogeo bajo

<sup>499</sup> Escena “Imagen Latente”. ¿Dónde están? Se refiere a las personas que fueron detenidas y desaparecidas durante el régimen militar. Esta fue una realidad que afectó a cientos de madres, hermanos, amigos o abuelos, quienes hasta el día de hoy permanecen con la frustrante ignorancia sobre el paradero de sus cercanos desaparecidos.

<sup>500</sup> Imagen de archivo. “Violaciones a los derechos humanos durante el régimen militar”.

<sup>501</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 27.

Manuel Contreras llegó a disponer de 9.000 agentes y de una extensa red de informantes, lo que sumado a sus numerosas otras ramificaciones –financiamiento público reservado cuando no mediante negocios ilícitos y extorsión, lugares de detención y tortura, unidades de servicio médico, contactos con agencias de inteligencia de otros países, complejos entramados vinculados con el terrorismo internacional– hicieron de la DINA una maquinaria represiva sin parangón en la historia del país.”<sup>502</sup>

La DINA (1973-1977) se fijó como objetivo el aniquilamiento del marxismo en Chile. En este sentido, todos los filmes estudiados han representado a los que sufrieron las fuertes represarías de la dictadura. Ellos serán las víctimas de esta historia. Como postula Steve Sterne, no solo para los cineastas, sino para todos aquellos que apoyaron la Unidad Popular, “la presunción de inocencia, a menos que se pruebe otra cosa por la ley o con el debido proceso, afirma que todas las víctimas son necesariamente “buenas” en un sentido moral, personal o político.”<sup>503</sup> En esta historia, la percepción de los cineastas es que los buenos fueron los derrotados y los malos los triunfadores: los que lograron imponer sus ideas, a través de la violencia de Estado y la represión militar. Sin lugar a dudas, este ha sido el tópico más representado en las obras cinematográficas. De los 15 filmes estudiados, el 100% de ellos presentan contenidos que denuncian la violencia implementada por la dictadura.

Sin lugar a dudas, la violencia fue una característica del régimen militar y muchos de estos actos han sido representados en los filmes de forma veraz. Fue el caso de los ministros y políticos más cercanos de Salvador Allende que sufrieron fuertes represarías luego del Golpe de Estado. Ascanio Cavallo relata los hechos:

“En la Escuela Militar permanecían Clodomiro Almeyda, Edgardo Enríquez, Enrique Kirberg, Aníbal Palma, Daniel Vergara, Aniceto Rodríguez y otros personeros de la Unidad Popular... el sábado 15, temprano, un oficial anunció que saldrían de viaje. A los pocos minutos volaban hacia el sur en un avión de la FACH.

---

<sup>502</sup> Correa et al, *Historia del siglo XX chileno*, 290.

<sup>503</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 50.

Al descender, los subieron a un bus y de ahí a una playa, con el agua hasta la rodilla, mientras un oficial les comunicaba que eran prisioneros de guerra y que serían tratados según los acuerdos de la Convención de Ginebra. Habían llegado a la isla Dawson, al sur del estrecho de Magallanes.”<sup>504</sup>

El filme de Miguel Littín se basa en el libro testimonial escrito por Sergio Bitar, en el cual relata su experiencia cotidiana como preso político de la Isla Dawson. Según el relato de la película, en aquel lugar vivían en condiciones sumamente precarias e indignas: se les quita su nombre y son llamados como isla más un número, el recinto es poco higiénico y muy estrecho para la cantidad de prisioneros que hay; se realizan trabajos muy duros en condiciones térmicas bajo cero; varios se enferman físicamente y otros mentalmente; además, se pueden contactar con sus familiares solamente a través de cartas, las cuales muchas veces eran quemadas por los mismos militares.<sup>505</sup> Durante la dictadura, los campos de concentración existieron y eso nadie lo puede negar, la violencia que se vivió en aquellos lugares fue brutal y algunos filmes como *Dawson Isla 10* o *Imagen Latente*<sup>506</sup>, se han encargado de representar aquella realidad. Este último retrata algunos de los métodos de tortura utilizados en Villa Grimaldi. A través de un sueño del personaje principal se observa a una mujer desnuda sobre una vieja cama metálica.<sup>507</sup> Este sistema era conocido como “La Parrilla”, en donde las personas eran acostadas y amarradas, para luego penetrarles descargas eléctricas en distintas partes del cuerpo. Muchas veces se utilizaban camarotes de dos pisos como medio de presión y debilitamiento psicológico, pues en una cama se ponía al interrogado y en la otra a un familiar o a un amigo de este.<sup>508</sup>

Sobre la tortura, el documental *Acta general de Chile* relata el testimonio de Andrés Antonio Valenzuela, un ex agente de los servicios de inteligencia de la Fuerza Aérea de Chile:

---

<sup>504</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 51.

<sup>505</sup> “Dawson Isla 10”.

<sup>506</sup> “Imagen latente”, dirigida por Pablo Perelman (1987). Sinopsis: Esta es una historia real inspirada en el hermano del director. El relato transcurre en Santiago (1983); ya han pasado 10 años desde que la dictadura se instaló en el país y la sociedad, que hasta entonces había actuado en base al miedo, de apoco volvía a organizarse en contra de la represión y la pobreza. Pedro es un fotógrafo y hermano de un ex militante del MIR que había sido torturado y asesinado por agentes de la DINA. Durante el transcurso del filme, este comienza a escarbar en la memoria del campo de concentración Villa Grimaldi para así conocer la historia oculta de su hermano desaparecido.

<sup>507</sup> “Imagen latente”.

<sup>508</sup> “Formas de Tortura”, Villa Grimaldi. En <http://villagrimaldi.cl/historia/formas-de-tortura/>.

“Participé en muchas, no me acuerdo del número, detenciones, rapto en la calle, sección de tortura y fui testigo de homicidios. El trabajo es tratar de silenciar a través de todos los medios cualquier tipo de oposición al régimen del general Pinochet, quebrando moral y psíquicamente a las personas. Cualquier sospechoso era seguido durante semanas por un equipo especializado, haciendo seguimiento y fotografías de los contactos que él tenía, luego eran detenidos y se les entregaba a equipos de interrogadores con los antecedentes que ya se tenían de esta persona. Ellos lo interrogaban bajo tortura, electricidad en las partes sensibles del cuerpo, golpes, colgados de las manos y a algunas mujeres las amenazaban que si no hablaban las violarían. Sentí mucho miedo.”<sup>509</sup>

El abuso de poder por parte de la DINA es un hecho que también ha sido reflejado en la historiografía. Arturo Valenzuela sostiene que muchos prisioneros eventualmente cooperaron, y algunos fueron estrujados hasta que se convirtieron en colaboradores a cambio de algunos pocos días más de vida. El caso más notorio fue el de Miguel Estay, un comunista más conocido como el “Fanta”, quien se quebró bajo tortura y aceptó revelar los nombres de 84 militantes del partido.<sup>510</sup>

Por otro lado, en el documental *Acta general de Chile*, la voz en off manifiesta que “detrás de una noche calma, Santiago era una ciudad que estaba siendo constantemente vigilada por policías de civil y delatores. Todo era posible: la detención arbitraria, la desaparición, los degollamientos, los asesinatos, las torturas y el terror como una razón de Estado, eran situaciones que se vivían constantemente en la ciudad.”<sup>511</sup> La representación del cine muestra el estado de violencia de una forma autoritaria, represiva y organizada. El abuso de los que están en el poder por sobre la sociedad es una temática que se repite continuamente, la cual ha sido representada de tal forma que la violencia recaía en toda la sociedad, inclusive en las personas que no participaban de los grupos opositores, generando una sensación de que en aquella época, cualquiera podía caer en una situación represiva por parte de los militares, incluso, sin la necesidad de quebrantar alguna de las leyes impuestas

---

<sup>509</sup> “Acta General de Chile”.

<sup>510</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 101.

<sup>511</sup> “Acta general de Chile”.

por la dictadura. Como es el caso de *Machuca*: luego del Golpe de Estado, las Fuerzas Armadas invaden violentamente el campamento de Pedro, nadie se salva de la represión, de hecho, “todas las mujeres deben subir al camión.”<sup>512</sup> Sin embargo, la historiografía nos cuenta que la represión fue impuesta sobre los grupos subversivos.<sup>513</sup> Como postula Julio Pinto, el MIR se había lanzado con todas sus fuerzas y recursos a convertirse en el alma de la resistencia, organización que, si bien, siempre insistió en la importancia equivalente de “todas las fuerzas por la lucha”, se ha demostrado que, en la práctica, tendió a prevalecer la violencia, por lo cual, el régimen militar combatió con decisión a todos estos grupos rebeldes.<sup>514</sup> Según las palabras del mismo Augusto Pinochet: “Un Gobierno no sólo puede violar los derechos humanos por acción, sino que también lo puede hacer por omisión, si no actúa eficazmente frente a los grupos, personas o realidades que atentan en contra de esos mismos derechos.”<sup>515</sup> En este sentido, la ideología de la dictadura creía profundamente en que debía reprimir a todos los movimientos rebeldes que intentaran atacarla de alguna u otra forma.

A su vez, existe una disyuntiva muy grande sobre aquellos civiles que utilizaban puestos administrativos dentro del régimen pero que no participaron de la violencia impartida por este mismo. Es el caso de los “Chicago Boys”, a los cuales, en el documental que lleva su nombre, se les culpa de haber tenido conocimiento sobre todos los actos represivos cometidos por el Estado, sin embargo, estos niegan aquella acusación. Sergio de Castro postula que nunca supo nada de ninguna persona asesinada o maltratada. Y cuando escuchaba algo sobre el tema, este pensaba que eran mentiras absolutas, pues, ni en los consejos de gabinete ni en la oficina con sus asesores y superiores se hablaba sobre aquellos asuntos.<sup>516</sup> La acusación que se le hace a estos civiles es bastante cuestionable, ya que, como sostienen los autores del libro *Huérfanos y perdidos*, “las prácticas de los aparatos represivos crearon una extensa y profunda imaginaria de la clandestinidad.”<sup>517</sup> Uno de los principales objetivos de la DINA era no levantar sospechas que pudieran perjudicar la imagen del régimen; por ende, muchos trabajadores administrativos del

---

<sup>512</sup> “Machuca”.

<sup>513</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 149.

<sup>514</sup> Pinto, Valdivia y Álvarez, *Su revolución contra nuestra revolución*, 155.

<sup>515</sup> Pinochet, *Patria y democracia*, 57.

<sup>516</sup> “Chicago Boys”.

<sup>517</sup> Cavallo, Douzet y Rodríguez, *Huérfanos y perdidos*, 78.

gobierno no debían enterarse de lo que estaba ocurriendo allí. Para aquello, el diario *El Mercurio* cumplió un rol fundamental con respecto al encubrimiento de los actos de violencia cometidos por la dictadura. En el documental *El diario de Agustín* se retrata cómo este diario creó montajes de prensa que cambiaban la versión de los verdaderos hechos para ocultar los crímenes realizados por el gobierno. En el filme salen a la luz algunas de las noticias que fueron inventadas por el periódico. Una de ellas fue la siguiente publicación: “asesinada hermosa joven, crimen en la playa de Los Molles. Presumiblemente fue estrangulada, arrastrada y abandonada en la arena.”<sup>518</sup> El diario informó que el cuerpo de Marta Ugarte de 32 años había sido encontrado a orillas del mar y que el asesinato fue producto de un crimen pasional. Sin embargo, la verdadera historia cuenta que Marta Ugarte de 42 años y militante del Partido Comunista había compartido prisión con Rosa Leiva<sup>519</sup> en el campo de concentración Villa Grimaldi, y que un mes antes de que apareciera su cuerpo, Marta fue llevada por la policía de investigaciones para ser derivada a los militares. El juez del caso, Juan Guzmán, reveló que la mujer pertenecía al Partido Comunista y que los agentes de la DINA la habían apresado, asesinado y lanzado al mar; práctica que se utilizaba recurrentemente durante el régimen militar. El cuerpo de Marta Ugarte fue el único de los cientos de cuerpos de detenidos desaparecidos lanzados al mar que apareció en una playa.<sup>520</sup> Para ocultar este sistema de exterminio, la DINA junto a *El Mercurio*, ocultaron el asesinato a través de un montaje periodístico que hablaba sobre un crimen pasional.

Como sostiene Steve Sterne “El Chile de Pinochet fue pionero en una nueva técnica de represión en América Latina: la “sistemática” desaparición de gente.”<sup>521</sup> Con el paso del tiempo las personas desaparecían sin remedio ni apelación. Primero se persiguió a los miembros del Dispositivo de Seguridad Presidencial; luego siguieron los militantes del Frente Interno del Partido Socialista; a continuación la Fuerza Central del MIR; y, a mediados de 1976, comenzó el ataque contra el Partido Comunista. A fines de 1976, las víctimas eran más de 150 hombres y mujeres, la mayoría desaparecidos hasta la

---

<sup>518</sup> “El diario de Agustín”. *El Mercurio*, martes 14 de septiembre de 1976.

<sup>519</sup> Miembro del Partido Comunista y detenida el 20 de agosto de 1976. “El diario de Agustín”.

<sup>520</sup> “El diario de Agustín”.

<sup>521</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 24.

actualidad.<sup>522</sup> Un caso recordado por Ascanio Cavallo fue el día 13 de septiembre cuando “un piquete de carabineros inició en Laja, en la provincia de Los Ángeles, la cacería de 18 partidarios de la UP. Uno a uno fueron detenidos y trasladados a lugares desconocidos. Nunca más se supo de ellos. Trece eran casados; dejaron un total de 44 huérfanos.”<sup>523</sup> La historiografía y el cine coinciden en que los asesinatos y la desaparición de personas fueron métodos de represión innegables que se aplicaron durante la dictadura y que dejaron a cientos de familias devastadas por las pérdidas.

Por su parte, todo aquel que haya defendido a las víctimas de la represión, será alabado en el cine que trata sobre el régimen militar. Es el caso de la película *El clavel negro*,<sup>524</sup> en la cual, se hace un homenaje al embajador sueco Harald Edelstam, quien salvó la vida de cientos de personas que iban a ser asesinadas por la dictadura, entregándoles asilo en Suecia. También está la Iglesia Católica –junto a otros credos religiosos–, la cual tuvo grandes problemas con la DINA, ya que inició la defensa de todos aquellos que eran perseguidos por esta organización. El arzobispado de Santiago, junto a líderes protestantes y judíos, establecieron tres organizaciones: el Comité Nacional de Ayuda a los Refugiados, la Vicaría de la Solidaridad y el Comité de Cooperación para la Paz (también llamado Comité Pro Paz). El propósito de estos era entregar apoyo legal a las víctimas de la persecución y asistencia social a sus familias.<sup>525</sup> Un caso emblemático queda registrado en el documental *El diario de Agustín* cuando se muestra al sacerdote Mariano Puga, también conocido como “el cura obrero” luchando contra unos uniformados durante el encuentro con el papa Juan Pablo II el año 1987.<sup>526</sup> Para los cineastas, los adherentes del régimen son los enemigos de la sociedad, por lo tanto, todo aquel que haya arriesgado su vida por combatir la dictadura, es visto como una figura heroica que luchó contra las injusticias y apoyó la causa del pueblo. “La jerarquía eclesiástica, con el respaldo del cardenal Raúl Silva Henríquez, inició la defensa de los asedios con riesgo de sus propias vidas. Varios

---

<sup>522</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 155.

<sup>523</sup> *Ibíd.*, 52.

<sup>524</sup> “El clavel negro”, dirigida por Hulf Hultberg (2007). Sinopsis: Durante la Unidad Popular, Harald Edelstam es designado como el nuevo embajador sueco en Chile, el cual cree en el proyecto social de Salvador Allende y busca asistirlo para cumplir las metas de su excepcional proyecto socialista. Sin embargo, al poco tiempo los militares se instalan en el poder, y con ellos una fuerte censura y represión. Edelstam buscará la manera de entregar apoyo a cientos de personas perseguidas por las fuerzas del gobierno. La película está basada en hechos reales y nos muestra el rol que tomó la embajada sueca durante los primeros días del régimen militar. En donde se auxilió a cientos de personas para luego sacarlas del país. La Junta Militar, agobiada por los actos cometidos por el embajador, lo termina expulsando de Chile.

<sup>525</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 97.

<sup>526</sup> “El diario de Agustín”.

sacerdotes fueron arrestados: algunos no regresaron jamás.”<sup>527</sup> En el caso de la Iglesia Católica, esta se convirtió en un foco de problemas para la poderosa estructura de la DINA, la situación de violencia, la existencia de campos de concentración, y las violaciones a los derechos humanos, fueron hechos que la Iglesia denunció desde los inicios de la dictadura. Los autores de *La historia oculta del régimen militar* nos cuentan que: “en los primeros días de octubre de 1973, antes de que el golpe cumpliera un mes, el Papa Paulo VI, informado de lo que ocurría en Chile, decidió intervenir. Envío una carta dirigida al Episcopado chileno, con severas observaciones sobre la situación de violencia, el problema de los prisioneros y el respeto a los derechos humanos. Hablaba en ella del “derramamiento de sangre” en Chile y de la necesidad de restablecer con urgencia el orden democrático.”<sup>528</sup> La Iglesia no se ausentó de la situación chilena, esta incluso la denunció y colaboró de forma directa con las personas afectadas por la represión.

La violencia impartida por el régimen es un hecho que nadie puede negar. El sadismo con el que actuó la DINA es algo difícil de imaginar para una persona que no lo vivió. Esta se encargó a toda costa de perseguir, aprisionar, torturar, asesinar y hacer desaparecer a tantas personas por el simple hecho de pensar distinto a ella. La historiografía y el cine coinciden totalmente en este relato. Su único distanciamiento se encuentra en que algunos historiadores como Julio Pinto y Gonzalo Vial sostienen que no cualquier persona era reprimida de tal forma, más bien, aquellos grupos subversivos que generaban sospecha dentro de los estándares del gobierno.

## **b) La ideologización:**

---

<sup>527</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 63.

<sup>528</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 124.



529



530



531

En el cine sobre la dictadura militar, la represión impartida por el Estado también se ha manifestado a través de la fuerte imposición ideológica antimarxista. Bajo este criterio, hemos clasificado dos tópicos que reflejan la ideologización del régimen. Por un lado, se ha representado a raíz de la censura, y por otro lado, a raíz del exilio. Ambos sistemas de contención reflejan la represión a todo tipo de ideas que fueran contrarias al gobierno. Al respecto, Gonzalo Vial sostiene que al momento de realizarse el Golpe de Estado, “las Fuerzas Armadas actuaron por una razón que ya es histórica, que forma parte de su tradición institucional, que es su acendrado y, casi podríamos decir, constitucional anticomunismo.”<sup>532</sup> A lo largo de la historia, esta organización ha sido enemiga acérrima de toda corriente proveniente del marxismo.

Algo que está presente en las dictaduras es el control de los medios de comunicación y de las masas para dar un apoyo al régimen y a sus ideas propuestas. El caso de Chile no fue la excepción, la censura de la prensa escrita, radio y televisión, solo autorizó a los medios adeptos al gobierno. Todas las publicaciones debían ser revisadas con antelación, ya sean libros, exposiciones u obras cinematográficas.<sup>533</sup> Cualquier tipo de manifestación que fuera contraria al régimen militar era reprimida por las fuerzas del orden. Al mismo tiempo, todos los partidos de izquierda fueron proscritos, a diferencia del resto que fueron

<sup>529</sup> Escena “El clavel negro”. Militares entran a una oficina y requisan la propiedad privada. En ella hay diverso material informativo adherente a la Unidad Popular. En la escena, la represión se observa no solo en la forma violenta que tienen los militares al momento de ingresar a un lugar, sino que también, en el rechazo a cualquier archivo que no cumpla con sus parámetros ideológicos.

<sup>530</sup> Imagen de Archivo. “Portada de Fortín Mapocho: N°305, 12 septiembre de 1984”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-81492.html>.

<sup>531</sup> Imagen de archivo. “El complejo mundo del exilio”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85420.html>.

<sup>532</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 17.

<sup>533</sup> Correa et al, *Historia del siglo XX chileno*, 280.

declarados en receso. Ascanio Cavallo nos entrega algunas cifras sobre la censura existente durante el gobierno de Pinochet: en febrero de 1974, el 50 % de los periodistas santiaguinos estaba cesante; de los once diarios existentes antes del golpe, solo quedaban cuatro vigentes; cinco radioemisoras habían sido bombardeadas y expropiadas; las revistas de izquierda desaparecieron, y los canales de televisión debieron adecuarse a los principios de las nuevas autoridades.<sup>534</sup>

Un hecho anecdótico que ocurrió durante los años del régimen militar fue cuando “los habitantes de la remodelación San Borja fueron sacados a los pasillos. Un compacto grupo de soldados inició los allanamientos torre por torre, piso por piso, habitación por habitación. La orden era “limpiar” propaganda, literatura marxista, discos y afiches con color revolucionario.”<sup>535</sup> De la misma forma, el cine ha representado el tema de la censura en distintas ocasiones. Dos ejemplos de ello son los filmes *El clavel negro* e *Imagen Latente*. El primero nos muestra una escena donde un grupo de militares destruye y requisita una oficina con diarios, libros y materiales adherentes a las ideas de la UP. En el segundo filme aparece una colectividad de mujeres que es reprimida por grupos militares al estar poniendo unos carteles en el metro de Santiago. En ellos decía escrito “¿dónde están?”, aludiendo a todas las personas que habían sido detenidas y desaparecidas. Este hecho se acerca a la realidad, Según Arturo Valenzuela, “Las autoridades rápidamente suprimieron cualquier trazo de vida política. Las reuniones públicas fueron prohibidas y los diarios y revistas clausurados. Equipos de voluntarios limpiaron los grafitis de las paredes. Los oficiales militares fueron puestos a cargo de universidades, los textos de sociología y de ciencias políticas fueron sacados de las librerías, y miles de profesores y estudiantes fueron despedidos.”<sup>536</sup> A raíz de esta situación se comenzó a denunciar la existencia de un “apagón cultural”; la alarma oficial fue desatada por los bajos resultados en la Prueba de Aptitud Académica.<sup>537</sup> La abrupta declinación del movimiento cultural estaba ligada a la severa presión aplicada desde la censura sobre las diversas formas de expresión del país.

---

<sup>534</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 232-233.

<sup>535</sup> *Ibíd.*, 25.

<sup>536</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 154.

<sup>537</sup> Correa et al., *Historia del siglo XX chileno*, 288.

Incluyendo algunas revistas literarias y musicales, tales como *La bicicleta*<sup>538</sup>, la cual, más que denunciar al régimen, intentó difundir la cultura y el arte en tiempos de dictadura.

Sin embargo, la historiografía nos ha demostrado que durante la primera etapa del régimen militar, la censura fue más imponente; pero que a partir del segundo decenio, esta fue disminuyendo gradualmente. Algunos hechos que lo corroboran son: el incremento de civiles en cargos administrativos del gobierno; la creación del periodo de apertura política llamado “la Primavera de Jarpa,”<sup>539</sup> el giro editorial en el periódico *Fortín Mapocho*;<sup>540</sup> el aumento de protestas nacionales a partir del año 1983; y la participación en igualdad de condiciones para la franja electoral correspondiente al plebiscito de 1988. Con respecto a este último caso, la película *No* relata aquel periodo desde la mirada de los publicistas que participaron en la campaña opositora al régimen militar, representando un ambiente de trabajo incómodo y oprimido por la dictadura, siendo que en la realidad, la campaña electoral buscaba una igualdad de condiciones, y la mayor legitimidad y transparencia posible. Algunos de los requisitos para ambos frentes era que la propaganda solo podía ser financiada por medios nacionales y los espacios de prensa y TV debían iniciarse como máximo, 30 días antes del plebiscito. Según Ascanio Cavallo, “después de la intensa campaña de la oposición, la comunidad internacional e incluso algunos sectores de derecha en favor de las elecciones abiertas. El régimen había terminado por acomplejarse de su plebiscito e intentaba rodearlo de legitimidad, transparencia y controles visibles.”<sup>541</sup> El creciente recelo frente a la dictadura hizo que el gobierno cambiara sus métodos de trabajo.

---

<sup>538</sup> Aparece en septiembre de 1978 por medio de la Editora Granizo y bajo la dirección de Eduardo Yentzen. Desde un comienzo se propuso ser un medio de difusión artístico y de reflexión crítica en torno a la actividad cultural y social del país, objetivo que fue llevado a cabo enérgicamente a través de sus 75 números (1978-1990). Una de sus principales características fue otorgarle tribuna al Canto Nuevo, movimiento musical heredero de la Nueva Canción Chilena, donde se presentaban artículos de emblemáticos cantautores como Víctor Jara, Violeta Parra y Silvio Rodríguez. “Revista La Bicicleta (1978-1990)”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100795.html>.

<sup>539</sup> Periodo de apertura política que ocurrió durante el régimen militar entre 1983 y 1984. El ministro del Interior Sergio Onofre Jarpa lideró dicho proceso, dando inicio a un diálogo entre diversos movimientos para lograr llegar a acuerdos políticos que simplificaran la transición a la democracia. Durante este periodo surgieron diversos partidos políticos, movimientos y coaliciones tanto de izquierda como de derecha. Algunos casos fueron La Alianza Democrática, el Movimiento Democrático Popular y el Acuerdo Democrático Nacional. Sin embargo, las múltiples protestas y actividades terroristas pusieron fin al periodo de apertura. A su vez, el principal objetivo de Onofre Jarpa era crear un aglutinamiento real y visible de los partidarios del régimen, a quienes nunca se le había dado la oportunidad de organizarse verdaderamente” (Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 601-603).

<sup>540</sup> Periódico gremial chileno fundado en 1947 como el órgano oficial del Club Deportivo formado por trabajadores de la Vega Central de Santiago, siendo su primer director el militante comunista Hernán Pinto Uribe. Con la llegada de la dictadura fue censurado, sin embargo se reabrió el año 1984 cuando lo compra el demócratacristiano y opositor a la dictadura Jorge Lavandero. Se dice que tuvo su etapa de mayor auge entre 1984 y 1991, momento en que se transformó en un diario opositor al régimen, transformándose en “un espacio que le dio cabida a la pluralidad de corrientes opositoras al régimen militar, de tal manera de anuar las voces de denuncia contra los atropellos a los derechos humanos que ocurrían en Chile”. “Historia”, Archivo Fortín Mapocho. En <http://www.archivofortinmapocho.cl/historia/>.

<sup>541</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 796.

“La limpieza del plebiscito sería su prueba de honor ante las generaciones del futuro.”<sup>542</sup> Aunque la película no lo demuestre, el plebiscito buscaba reflejar el mayor grado de legitimidad posible

Por otro lado, la contraparte de la censura en la imposición ideológica es la propaganda, algo que históricamente ha ayudado a gobiernos y dictadores a ser elegidos, a mantenerse en el poder o a desacreditar al enemigo. El cine sobre la dictadura no aborda el tema de la propaganda que realizó Salvador Allende, siendo un pilar fundamental para llevar a cabo sus objetivos de gobierno. En relación a esto, hay algunos hechos a considerar que podrían clasificarse como tipos de censura, por ejemplo, el proyecto educacional denominado la Escuela Nacional Unificada (ENU), el cual generó importantes movilizaciones contra la Unidad Popular, catalogándolo como un “instrumento de concientización al servicio del marxismo” que reprimía la libertad educacional. La consigna decía “No a la ENU.”<sup>543</sup> A su vez, Joaquín Fernandois sostiene que la izquierda nunca ocultó el hecho de considerar a la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones como un monopolio que debía ser expropiado. Lo que rápidamente alertó a la oposición, la cual consideraba peligroso el control de la Papelera por parte de un gobierno decidido a alinear los medios de comunicación en torno a un proyecto común. En este caso, la consigna de las movilizaciones decía “La papelera No.”<sup>544</sup> Ambos proyectos estatales tenían como objetivo una transición de la sociedad hacia una ideología marxista, lo que al mismo tiempo buscaba evitar cualquier manifestación opositora al gobierno de Allende, pudiendo considerarse como una forma de censura.

En relación a lo anterior, los medios de comunicación debieran tener la libertad para expresar la línea de pensamiento que más les acomode. En el mundo existen diversos pensamientos, visiones y análisis, y eso debe ser respetado de manera global. En el documental *El diario de Agustín* se intenta reflejar desde una connotación negativa la alineación de *El Mercurio* con la oposición al gobierno de Salvador Allende, mostrando algunos de sus titulares como: “crece alarma por desabastecimiento”, “inseguridad en

---

<sup>542</sup> *Ibíd.*, 793.

<sup>543</sup> Pinto, Valdivia y Álvarez, *Su revolución contra nuestra revolución*, 63.

<sup>544</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 507.

carreteras”, “desatada ola de tomas”, “huelgas paralizan al país”, entre otros.<sup>545</sup> Sin embargo, el régimen de Pinochet no estuvo exento de críticas. A mediados de los años setenta, surgieron diversos medios de comunicación escrito, tales como *Apsi*<sup>546</sup> y *Análisis*<sup>547</sup>, los cuales hicieron frente a la dictadura, pronunciándose en defensa de la libertad de prensa, y denunciado las violaciones a los derechos humanos.



548



549



550

<sup>545</sup> “El diario de Agustín”.

<sup>546</sup> En julio de 1976 nace la Agencia de Prensa de Servicios Internacionales (Apsi).” Su nacimiento está vinculado al cierre del Comité Pro Paz, siendo este el primer espacio público de oposición a la dictadura. De esta manera, la revista comienza a presentarse como “una revista de actualidad internacional” con el fin de transformarse en un medio de construcción alternativa para la sociedad. El año 1979 da un giro en sus contenidos, sustituyendo los tópicos internacionales por los nacionales, abarcando temas como la situación de los exiliados, los derechos humanos, la libertad de expresión, el cuestionamiento al modelo económico, entre otros. Así la revista se transforma en un medio que luchaba en contra de la dictadura y el financiamiento recibido para que esta pudiera permanecer en circulación, estando vinculada directamente con el Partido Socialista y el MAPU. Por esta razón fue censurada en distintas ocasiones. Cristian Muñoz Sánchez, “Prensa de oposición en dictadura. La revista APSI como plataforma discursiva de la Revolución Socialista. 1980-1988” (tesis de licenciatura, Historia, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2015), 15-16.

<sup>547</sup> Bajo el amparo de la Academia de Humanismo Cristiano (AHC), fundada por el Cardenal Silva Enríquez, surge en 1977 *La Academia*, boletín informativo de la institución, que ya en su segundo número adquirió el nombre definitivo de *Análisis*. El apoyo financiero para su desarrollo provino de embajadas, gobiernos europeos, y la Fundación Ford. Pero la crisis de 1982 llevó a que la revista favoreciera la información económica omitida por los noticieros televisivos, comenzando a entregar índices de desempleo y detalles sobre la quiebra de empresas. Su cierre definitivo fue el año 1993. “Análisis”, Biblioteca Nacional de Chile, MC, En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96756.html>

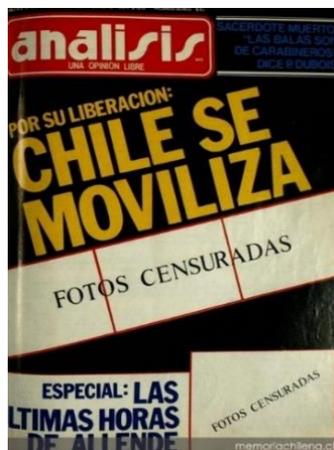
<sup>548</sup> “Violento discurso de salvador allende”. *El Mercurio*, 13 de noviembre de 1972.

<sup>549</sup> “Renuncie. Hágalo por Chile”. *La Segunda*, 4 de septiembre de 1973.

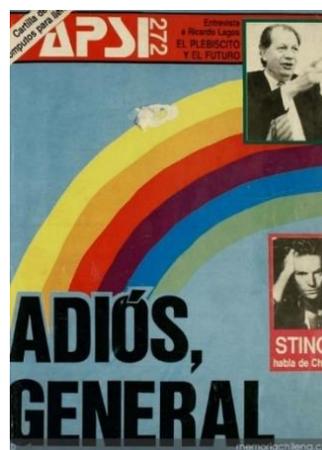
<sup>550</sup> “Hacia la recuperación nacional”. *El mercurio*. 13 de septiembre de 1973.



551



552



553

Las imágenes presentadas fueron extraídas de diversos medios de comunicación. Como podemos observar, tanto la dictadura militar como la Unidad Popular, debieron abstenerse a publicaciones que se oponían a sus gobiernos. Las figuras 407,408 y 409 representan el rechazo de diarios como *El Mercurio* y *La Segunda* hacia el régimen de Salvador Allende, en donde se le acusa de ser violento, se le pide que renuncie, y se conmemora la toma del poder por parte de los militares como un acto que traería mejores tiempos para el país. A su vez, las figuras 410, 411 y 412 son un reflejo del periodismo de oposición a la dictadura, en donde se hace alusión a la violencia de Estado, a la falta de libertad y al triunfo del No.

Retomando el cine, otro tópico que representa la ideologización antimarxista del régimen militar es “el exilio”. Luego del Golpe de Estado, muchos opositores del gobierno fueron exiliados del país y debieron buscar refugio lejos de las tierras chilenas. En este sentido, el exilio fue una de las formas más dolorosas de segregación. Se trató de una expatriación masiva –forzada o voluntaria–, de personas con ideologías marxistas. Aquí se contempló la prohibición de retornar al país; por ende, fue una situación que obligó a más de 200 mil chilenos a rehacer totalmente sus vidas en el extranjero sin tener la posibilidad de fracasar, pues, si lo hacían, tampoco podían volver a su nación de origen. De hecho, a la mayoría de los exiliados no se les permitió regresar a Chile hasta al menos una década después del golpe.<sup>554</sup> En este sentido, ser un exiliado por causas políticas y no poder vivir en la propia

<sup>551</sup> “La violencia la puso el régimen”. *Fortín Mapocho*, 9 de septiembre de 1985.

<sup>552</sup> “Por su liberación: Chile se moviliza”. *Análisis*, 25 de septiembre de 1984.

<sup>553</sup> “Adiós general”. *Apsi*, octubre de 1988.

<sup>554</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 158.

tierra es un golpe duro, y el cine ha asociado este escenario con situaciones de extrema precariedad y con dificultades para poder surgir en el país de acogida.

Muchos exiliados llegaron a su país de asilo con las manos vacías. Por lo tanto, a pesar de que estaban saliendo de una nación donde se impartía la violencia y la represión, las nuevas condiciones de vida tampoco fueron las mejores. Como sostienen los escritores de *Una nación de enemigos* “La experiencia de la mayoría de los exiliados no fue excitante ni glamorosa. Los cruzados fueron apartados de vidas repletas de actividad y sentido. Y ahora estaban siendo forzados a vivir en el anonimato y la dependencia.”<sup>555</sup> Raúl Ruíz fue una de las tantas personas que debió salir del país y radicarse en Francia. A través de su filme *Diálogo de exiliados*,<sup>556</sup> el director intenta reflejar la vida cotidiana de un grupo de exiliados que forma una comunidad en la ciudad de París, quienes intentan llevar una vida grata, pero en realidad no tienen los recursos suficientes y deben mover todos sus hilos para poder sobrevivir. Todo esto gracias y a costa de la solidaridad internacional. La situación que se observa es bastante compleja, pues, además de los problemas de hacinamiento, también habían algunos conflictos de convivencia. Con respecto al primero, no se sabe con precisión cuántas personas viven en el hogar, pero son muchas. En una habitación pequeña, de aproximadamente 3 metros cúbicos, duermen 6 hombres. Además, varios comuneros se encuentran enfermos y no hay suficiente dinero para poder pagar sus medicamentos; ni siquiera para que todos puedan alimentarse bien, pues, no todos han logrado conseguir un trabajo que los mantenga. Este tema se dificulta aún más porque muchos no saben hablar ni escribir francés, sumado a la gran cantidad de exiliados que está viviendo la misma situación en el resto de la ciudad. Por otro lado, la convivencia dentro de la comunidad tiene algunos momentos más complicados que otros, como por ejemplo: las diferencias de opinión entre el exiliado obrero que intenta hacer una huelga de hambre para que todos logren conseguir trabajo, y el exiliado intelectual que le pide que desista de su causa.<sup>557</sup> Como podemos observar, en el filme se representa el exilio como una forma de vida

---

<sup>555</sup> *Ibíd.*, 157.

<sup>556</sup> “Diálogo de exiliados”, dirigido por Raúl Ruiz (1975). Sinopsis: Un grupo de exiliados forma una comunidad en la ciudad de París. En donde se presentan múltiples complicaciones para subsistir: los problemas de hacinamiento no permiten el ingreso de más exiliados, algunos integrantes se encuentran muy enfermos, otros no manejan el idioma francés, y muchos no pueden encontrar trabajo. Todo esto se agudiza por las múltiples rencillas políticas entre los mismos comunistas, socialistas y radicales que viven dentro de la comunidad. Son las mismas diferencias políticas que los dividían durante la Unidad Popular y que ahora les impide organizarse.

<sup>557</sup> “Diálogo de exiliados”.

bastante tortuosa y miserable, siendo su único punto de apoyo el comunitarismo entre los exiliados y la solidaridad extranjera. Esto no se exenta de la realidad; luego del golpe, el impacto y el asombro internacional fue múltiple, volcándose una fuente de ayuda casi inmediata para quienes eran perseguidos por la dictadura. Según Arturo Valenzuela:

“A dos años del golpe, más de 14.000 chilenos y sus familias habían recibido asilo político, habían sido expulsados directamente al abandonar la prisión o se habían mudado al extranjero por temor a la persecución. Hacia 1979, la cifra oficial de exiliados se había duplicado y algunas estimaciones la consideraban más alta. Varios países fueron especialmente receptivos con grandes números de refugiados: Suecia y Francia aceptaron más de 5.000 y 3.000, respectivamente, y miles transitaron de ida y vuelta a través de la frontera con Argentina durante el periodo del gobierno militar.”<sup>558</sup>

El exilio fue un sistema represivo que afectó a un importante número de chilenos –y en gran parte–, gracias a la solidaridad internacional, estos pudieron sobrellevarlo de una forma más grata. De hecho, a través de este medio, muchos cineastas recibieron un fuerte apoyo económico para desarrollar sus obras cinematográficas de protesta, donde además, los materiales y el ambiente estaban mucho más profesionalizados que en Chile, teniendo así, condiciones superiores para desarrollar sus filmes. Ascanio Cavallo concuerda en que el exilio forzoso puso a numerosos realizadores chilenos en contacto con sistemas y mecanismos de producción de una enorme diversidad de países, en los cuales tuvieron oportunidades de realización a escalas que difícilmente habrían conseguido en Chile.<sup>559</sup> En favor de ello, “muchos artistas exiliados fueron activos en promover la oposición extranjera a Pinochet y algunos crearon grupos de apoyo internacionales.”<sup>560</sup> Desde el exilio, la resistencia al régimen se convirtió en una actividad política de tiempo completo. Por ello, no es extraño la cantidad de filmes que surgieron durante este periodo.

---

<sup>558</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 156.

<sup>559</sup> Cavallo, Douzet y Rodríguez, *Huérfanos y perdidos*, 33.

<sup>560</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 157.

En el caso del documental *Acta general de Chile* no se habla del exilio comúnmente conocido. Más bien, se refleja aquel exilio que sufrieron ciertas personas dentro de las mismas fronteras chilenas. En términos de represión y segregación, Littín menciona algunos pueblos del norte que fueron relegados para los opositores del gobierno oficial. En estos lugares vivían personas; sin embargo, eran lugares completamente desérticos. Según las palabras del director “era una manera de quitarles el alma a las personas y dejar que mueran lentamente.”<sup>561</sup> El hombre es un ser sociable y este tipo de exilio fue una forma de represión que se basaba en la soledad y en la segregación del ser humano.

La historiografía y el cine coinciden en que existió una ideologización impuesta por el régimen militar, la cual se vio reflejada en el tema de la censura y del exilio. Sobre este último, no hay más que agregar, pues, se trata de un hecho indiscutible que perjudicó a miles de chilenos que debieron rehacer sus vidas en el extranjero. Sin embargo, respecto a la censura, es verídico que esta afectó a las corrientes políticas contrarias al régimen, pero la historiografía nos cuenta que con el paso de los años dictatoriales, esta fue disminuyendo progresivamente. Algunos ejemplos de ello son: el incremento de civiles en cargos administrativos del gobierno; la creación del periodo de apertura política llamado “la Primavera de Jarpa;” el giro editorial en el periódico *Fortín Mapocho*; el aumento de protestas nacionales a partir del año 1983; y la participación en igualdad de condiciones para la franja electoral correspondiente al plebiscito de 1988.

### c) Los militares:



562



563

---

<sup>561</sup> “Acta general de Chile”.

<sup>562</sup> Escena “Missing”. Violento control y acecho militar en la cotidianidad del día a día.

<sup>563</sup> Imagen de archivo. “Violaciones a los derechos humanos durante el régimen militar”.

Ascanio Cavallo nos relata un hecho ocurrido el año 1983: “las marchas públicas masivas comenzaran a tomarse las calles de Santiago. Una de ellas duró dos días, 26 personas murieron. Algunas cayeron en sus casas, baleadas a través de los muros; otras fueron ultimadas desde autos en marcha; otras, alcanzadas por balas sin destino.”<sup>564</sup> En respuesta a esta situación, muchas veces, la forma en que el cine ha representado la figura del militar es con características violentas y autoritarias. Algunos casos son *Missing*, *Machuca* y *I love Pinochet*. En la primera se refleja una represión constante por parte de los uniformados, ya sea, hacia los seguidores de la Unidad Popular como a cualquier civil que se encontraba en la calle. Esto queda demostrado en una escena donde una mujer es violentada por un militar por el hecho de estar ocupando pantalones en vez de vestido. En el filme se observa un ambiente de mucho pánico y convulsión: las personas tienen susto de salir a las calles, ya que pueden ser víctimas de las fuertes represalias al no cumplir los horarios del toque de queda. Además, se escuchan constantes bombardeos y disparos; y en más de una escena aparecen cadáveres sobre las veredas de la ciudad.<sup>565</sup> En el caso de *Machuca*, luego del Golpe de Estado, las Fuerzas Armadas comienzan a tener una presencia notoria en todas las actividades administrativas del país. Estas serán representadas como la máxima autoridad, pero es una autoridad que abusa de su poder, lo que se puede observar en distintas escenas del filme: desde el momento en que tiran bombas a La Moneda; o cuando expulsan al padre McEnroe y a los alumnos de escasos recursos del colegio Saint Patrick; o cuando invaden violentamente la población donde vive el protagonista, Pedro Machuca, y asesinan a su prima Silvana.<sup>566</sup> Por último, en el documental *I love Pinochet*, el historiador Alfredo Jocelyn-Holt sostiene que la idea de que los militares sean los garantes de la institucionalidad chilena es algo inédito en nuestra constitución (1980), pues, ellos siempre han estado de la mano del horror y la violencia. Agrega que “es cierto que tienen un papel, pero es preocupante reconocerlos en un texto institucional.”<sup>567</sup> Con esto se refiere a que, en la Constitución hay una cláusula abierta donde todo depende de los militares en tanto garantes de la nación, lo cual, para Jocelyn Holt es una carta blanca a la brutalidad que podrían ejercer los uniformados.

---

<sup>564</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 568.

<sup>565</sup> “Missing”.

<sup>566</sup> “Machuca”.

<sup>567</sup> “I love Pinochet”.

Los militares son los que controlan las armas, por ende, tienen un alto grado de influencia dentro del país. Esto se puede prestar para que hagan mal uso de su poder, y peor aún, que esto sea aceptado por la sociedad. Como sostiene Carlos Huneeus, durante el régimen militar, “el empleo de la violencia fue tolerado por vastos sectores, en un clima nacional de odios y resentimientos.”<sup>568</sup> Mientras miles de personas eran perseguidas, detenidas, torturadas y asesinadas, muchos otros vivían el día a día como si nada pasara a su alrededor. Una parte importante de la sociedad chilena entendía que para derrocar a Allende y a su gobierno, era imprescindible la utilización de la violencia. En este sentido, los militares actuaron bruscamente, en la medida que ellos lo consideraban necesario.

Por su parte, en los filmes estudiados se presenta la toma de poder por parte de los militares como un acto autoritario que buscó destituir un gobierno del que siempre se estuvo en desacuerdo. En la película *Llueve sobre Santiago* se observan algunas escenas donde diversos uniformados planificaban el llamado Golpe de Estado con mucha anticipación. Este hecho busca reflejar el odio existente entre los militares y los movimientos de izquierda previo al 11 de septiembre. Sin embargo, Joaquín Fernandois desmiente aquello sosteniendo que, desde que Salvador Allende estuvo en el poder se manifestó que el pueblo no podía ser reprimido, pues, a partir de ese momento él era el que estaba en el gobierno; por lo tanto, se gobernaría de acuerdo a sus intereses. El Estado estableció como principio inamovible que Carabineros no emprendiera ningún acto de desalojo contra ocupaciones o “tomas”, y se dio rienda suelta a todas las movilizaciones de masas de los partidos y adherentes de la UP. De hecho, el historiador afirma que el gobierno de Allende se preocupó de descargar toda la fuerza militar en contra de los grupos de oposición. “Los opositores estaban seguros de que los carabineros los odiaban y que estaban completamente identificados con la Unidad Popular.”<sup>569</sup> Esto refleja que, antes de la dictadura, las Fuerzas Armadas no estaban adscritas a ningún partido político, ellas simplemente buscaban mantener el orden del país. Además, “cuando llegó la hora de los golpes de estado tan reiterados en Argentina, y después en Perú y Bolivia, era timbre de orgullo el señalar que en Chile se era distinto, que los militares tenían otra categoría.”<sup>570</sup> Sin embargo, para

---

<sup>568</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 58.

<sup>569</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 359.

<sup>570</sup> *Ibíd.*, 652.

mediados de 1973, las Fuerzas Armadas comenzaron a mostrar cierta inquietud por la cuasi paralización productiva que vivía el país, con graves problemas de abastecimiento, y con la aguda “indisciplina social”, observable en las múltiples huelgas de diversos grupos sociales.<sup>571</sup> Para la mentalidad más conservadora de los uniformados, aquella situación debía terminar, por ende, sintieron la obligación de tomar el control y restituir el orden del país.

Por lo general, la actitud violenta por parte del militar es una visión que recae sobre todos los integrantes de las Fuerzas Armadas. Pero en realidad, los que organizaban y dictaban las acciones represivas eran los de la alta cúpula; el resto de los uniformados debía acatar las órdenes. La mayoría de los filmes estudiados representa a la figura del militar como una entidad violenta que ataca a los ciudadanos sin razón aparente; sin embargo, no todas las películas han buscado reflejar aquella imagen. En los casos de *Dawson Isla 10* y *El clavel negro*, se ha representado una transformación positiva frente a la figura del militar. Con respecto a la primera, una de sus temáticas principales es retratar la relación existente entre los oficiales del ejército y los prisioneros del campo de concentración, la cual va teniendo importantes modificaciones con el transcurso del filme. En un principio, los militares muestran una cara sumamente agresiva y estricta. El teniente Labarca no deja que los uniformados hablen con los rehenes, generándose un ambiente de mucho resentimiento, violencia y represión. Pero con el paso de los días, podremos ver que los presidiarios no se debilitan ante los insultos y malos tratos de sus superiores, todo lo contrario, se apoyan constantemente entre sí y cumplen todas las órdenes que se les imponen. Esto va a generar un mejor ambiente en el campo de concentración, pues, se empiezan a formar lazos de amistad entre los mismos prisioneros y más adelante, algunos militares se unen a esta causa. Un reflejo de ello es el caso del sargento Figueroa, el cual en un principio se presenta como una figura violenta y autoritaria, pero finalmente, termina empatizando con sus subordinados, cambiando su trato radicalmente. Este comprende que el empleo de la violencia solo genera más odio y no lleva a ninguna solución.<sup>572</sup>

---

<sup>571</sup> Pinto, Valdivia y Álvarez, *Su revolución contra nuestra revolución*, 65.

<sup>572</sup> “Dawson Isla 10”.

En el caso de *El clavel negro* también hay una contradicción muy grande en la representación que se entrega sobre la figura del militar. Por un lado está el Coronel Maldonano, y al igual que el teniente Labarca (*Dawson Isla 10*) es un personaje que no titubeará al momento de asesinar a una persona, demostrando una actitud sumamente estricta y violenta sobre todos los que no apoyan al régimen. Más de alguna vez amenaza al embajador Edelstam por las acciones que este lleva a cabo, el cual intentará por distintos medios, proteger a todas aquellas personas que son perseguidas por la dictadura. En paralelo, el Mayor Fuentes se muestra como un militar leal a las Fuerzas Armadas y a todas las órdenes que se le designan. Sin embargo, su opinión va a cambiar cuando Edelstam le pide que lo ayude a liberar a un grupo de prisioneros, acusándole de que “nunca será capaz de mantener su honor si es que pierde su humanidad.”<sup>573</sup> El Mayor Fuentes accede en ayudar al embajador, pero el Coronel Maldonado no demora en enterarse y lo asesina.

Como podemos observar, en ambos filmes se puede apreciar una especie de humanización por parte de militares que no pertenecen a los altos rangos de las Fuerzas Armadas, los cuales comprenden que los opositores del régimen son personas al igual que ellos, y por ende, no es necesario ni válido el uso de la violencia ni la represión. Estos dos filmes buscan proponer una idea más reconciliadora al no mostrar a todos los miembros de las Fuerzas Armadas como figuras crueles y excesivas. De la misma forma lo hacen algunos historiadores como Julio Pinto y Gonzalo Vial, quienes sostienen que la violencia militar no recayó ante toda la nación y que este grupo no planificó el Golpe de Estado desde el día 1 en que comenzó la Unidad Popular.

### **4.3 ¿Desarrollo económico?**

#### **a) La recuperación económica:**

---

<sup>573</sup> “El Clavel Negro”.



574



575

En los filmes estudiados el tema de la economía es el que menos se toca, nadie puede negar la abrupta recuperación económica que vivió el país a partir del régimen militar. Sin embargo, existen muchas reflexiones sobre aquella recuperación; unos la avalan, otros la desmienten, y algunos, simplemente, la critican. Una vez más, nos encontramos frente a un hecho que puede ser narrado desde distintas perspectivas. Trataremos de abarcar las diversas posturas para ver en que se acerca o se aleja la historiografía con los filmes.

En el documental *La batalla de Chile* se acepta la crisis económica fulminante del año 1973, pero se culpa a Estados Unidos y a los partidos opositores de la Unidad Popular de generar aquella situación. No entraremos a juzgar aquel bloqueo económico, más bien, solo nos enfocaremos en la crisis y su recuperación. Al final de la administración de Allende, los problemas económicos eran dramáticos: “déficit fiscal, brusca caída del producto, nula intervención, inflación galopante (según algunos llegó al 1.000%), crédito internacional congelado, endeudamiento externo elevado e impago, área social –empresas estatales e intervenidas– con rendimientos bajísimos e insuficientes, demandas salariales cada vez más fuertes, paralización de faenas a causa de escalonadas huelgas tanto patronales como de trabajadores, grave desabastecimiento de productos básicos.”<sup>576</sup> En el documental *Chicago Boys*, Ernesto Fontaine sostiene que las personas más pobres eran las más afectadas, ellas no tenían para comprar, a diferencia de los más ricos que si tenían algo de dinero y eran capaces de pagar a un mayor costo en el mercado negro. Según el economista, el país

<sup>574</sup> Escena “Chicago Boys”. Año 2015, se observa el progreso y desarrollo alcanzado en Santiago de Chile. Grandes parques, edificios y costaneras se imponen en la ciudad.

<sup>575</sup> Imagen de archivo. “Santiago (1968)”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-77232.html>.

<sup>576</sup> Correa et al., *Historia del siglo XX chileno*, 290.

estaba totalmente desabastecido: “no habían cigarrillos y cuando llegaba el camión, todos se acercaban a este y había un comisario que fiscalizaba la venta de dos cajetillas por persona ¿dónde conseguiste Viceroy? te preguntaban... Uno compra los cigarrillos, no los consigue. ¿Dónde han visto hoy día que no hayan cigarrillos? Y así era con muchos productos, ¿dónde conseguiste la carne, la mantequilla, el confort? ¡País de mierda!”<sup>577</sup> Con la llegada del régimen militar, esta situación va a cambiar, a partir de ese momento, los chilenos tenían mucha más variedad a la hora de elegir los productos. Según las cifras, en 1974, una persona que compraba en un supermercado “Almac” podía optar a 5.500 productos distintos. En 1987, sus opciones de compra llegaban a 15.500 ítems diferentes.<sup>578</sup>

El régimen militar realizó profundos cambios que buscaban reactivar la economía del país. Estos cambios estuvieron en manos de los “Chicago Boys”, los cuales implementaron un sistema económico neoliberal que favorecía el libre mercado, generando más competencia, y por ende, más comercio y consumo en la población, lo cual finalmente se tradujo en un mayor ingreso económico dentro de la nación. Según Gonzalo Vial, en el “Ladrillo” se expone y defiende una política económica que es exactamente inversa a la que se aplicaba durante el gobierno de la Unidad Popular: se privilegia el desarrollo económico por sobre el reparto; la apertura es contraria a la autarquía y a la protección absoluta; la libre competencia (con sus correspondientes controles estatales) se contrapone a los grandes monopolios; y la pobreza busca ser focalizada para atenderla por la vía más directa, tratando de evitar todas las filtraciones “que pretenden paliar el problema de la pobreza, y cuyos recursos se quedan entrampados y se diluyen en la burocracia.”<sup>579</sup> En definitiva, se aplicó una mayor libertad económica, evitando el ahogo que había generado el estado benefactor y entregándole una mayor participación a los privados. Estos cambios provocaron el famoso “milagro chileno”, pues, a fines de los 70, el país había logrado levantarse de las ruinas, alcanzando un importante desarrollo y progreso económico. Según Sergio de Castro, la explicación de aquello es que “cuando uno le saca dinero a un contribuyente, se está impidiendo que ese contribuyente gaste su dinero en lo que a él le gustaría gastar. Si uno da los incentivos para que el país pueda producir libremente lo que

---

<sup>577</sup> “Chicago Boys”.

<sup>578</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 183.

<sup>579</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 86.

se le ocurra, gran parte de esa plata seguramente va a ir a inversión, y si uno se la quita para hacer ese gasto fiscal, se pierde esa inversión. Inversión que va a ser ideada por esa persona, cuidada por esa persona, administrada por esa persona, y con los resultados positivos o negativos a cargo de esa persona.”<sup>580</sup> A fin de cuentas, el riesgo es un factor inherente a todo proyecto de inversión, y los empresarios estaban advertidos que, tanto las utilidades como las pérdidas, eran de su exclusiva responsabilidad. Como sostiene el economista Pablo Baraona: la eficiencia económica dependería de los inversionistas y del buen uso que estos hagan en base a los recursos productivos del país.<sup>581</sup>

En resumidas cuentas, las reformas económicas implementadas durante el régimen de Pinochet transformaron la estructura productiva del país. Se desmanteló el Estado empresario y de bienestar construido en Chile desde hace varias décadas, reemplazándolo por una clase privada que tomó las riendas de la economía nacional. En la escena final del documental *Chicago Boys*, se muestran imágenes de manifestaciones contemporáneas que culpan al sistema neoliberal de que, gracias a la privatización de empresas estatales, la administración económica del país pasó a manos de un grupo de personas que los favorece solo a ellos y a sus más cercanos. Como por ejemplo, la privatización del sistema de salud, a través de las ISAPRES y del sistema de pensiones, a través de las AFP. Las huelgas buscan terminar con este modelo, pues, se acusa el traspaso de los derechos más básicos de la sociedad, como lo son la educación, la salud y la jubilación, a manos de personas naturales, las cuales, en muchos casos, solo quieren obtener beneficios al lucrar con aquellos derechos.<sup>582</sup> En este sentido, Carlos Huneeus sostiene que, el modelo neoliberal provocó un cambio de valores y se modificaron las bases de la política. Esta fue sometida a las reglas del mercado; por ende, el ciudadano fue reducido a la condición de un consumidor guiado por las apariencias; y las instituciones políticas fueron consideradas entidades económicas, donde solo importa la eficiencia y la rentabilidad, pero en realidad existe un rechazo al papel del Estado, al cual se le ha intentado alejar de los procesos económicos del país,<sup>583</sup> lo cual puede ser bastante riesgoso, pues, el Estado debiera ser el principal ente regulador encargado de resguardar el bienestar de la sociedad, y por eso

---

<sup>580</sup> “Chicago Boys”.

<sup>581</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 85.

<sup>582</sup> “Chicago Boys”.

<sup>583</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 35-36.

mismo, es importante que una de sus funciones esté relacionada con la distribución equitativa de las riquezas.

Dejando de lado el rol que empezaron a tomar los privados, Gonzalo Vial afirma que los cambios implementados por el modelo neoliberal generaron –indudablemente–, un crecimiento económico y un progreso nacional:<sup>584</sup>

	1973	1989
Crecimiento económico	4,3%	10%
Inflación	106%	21,4%
Crecimiento exportación	2,8%	14%
Inversión	14,7%	18,6%
Salarios	25,3%	28,7%
Consumo per cápita	7,1%	13,5%

El cuadro anterior demuestra el importante crecimiento y desarrollo que se generó en el país durante el periodo en que los militares se tomaron el poder. Según las palabras de Pinochet, su gobierno buscaba el progreso económico y el desarrollo social de la nación.<sup>585</sup> Sin embargo, toda la situación descrita anteriormente no es reflejada en el cine que trata sobre la dictadura. El hecho de que sí se dio término –de manera rápida y definitiva– a la hiperinflación que se vivía en Chile, o que el desabastecimiento fue desapareciendo gradualmente hasta llegar al punto en que se normalizó el suministro de los bienes en la sociedad, son tópicos que no han sido retratados en los filmes. Más bien, se remarcan tres ideas sustanciales que reniegan o critican la recuperación económica del país. Por un lado, se habla de un falso resurgimiento económico que solo buscaba justificar los actos represivos cometidos por la dictadura. Por otro lado, se recalca la brecha económica ascendente que generó la imposición del sistema neoliberal. Y finalmente, se sostiene que el capitalismo es un sistema que corrompe la cultura nacional y que genera una dependencia de los países subdesarrollados hacia los desarrollados.

---

<sup>584</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 87.

<sup>585</sup> Pinochet, *Patria y democracia*, 45.

Con respecto al falso resurgimiento económico, algunos filmes buscan demostrar que durante el régimen militar, parte de la población continuaba viviendo en condiciones precarias y que la pobreza era un tema que afectaba a un importante número de personas. Es el caso de *Imagen latente*, *Acta General de Chile* y *No*. En el primero se retrata la dificultad para encontrar trabajo, junto con algunas escenas que muestran a ciertas personas pidiendo limosna en la calle.<sup>586</sup> A su vez, en el documental *Acta General de Chile* se dice que en Santiago hay poblaciones con 32 mil habitantes donde el 70% está cesante. Además, las personas viven en una situación de extrema pobreza, y no tienen derecho a la salud, a la vivienda ni al trabajo.<sup>587</sup> Por último, en la película *No* se plantea la idea de que los anuncios televisivos del gobierno mostraban comerciales con grandes hospitales, fábricas generando riqueza y familias sin preocupaciones; sin embargo, el año 1988, cuando los avisos de la oposición comenzaron a salir al aire, millones de chilenos se identificaron con una escena en la que una anciana quería comprar dos bolsas de té, pero solo le alcanzaba para una. La campaña decía ¡no más miseria! Los publicistas de la campaña del “No” querían demostrar que el éxito económico del que tanto se hablaba no era tan real, pues había un 40% de pobreza que estaba siendo camuflado por los avisos publicitarios.<sup>588</sup> En relación a esto, ya hacia fines de los setenta y comienzos de los ochenta, se hablaba del famoso “milagro chileno”; sin embargo, la situación era mucho más compleja. Los autores de *Una nación de enemigos* sostienen que lo que pocos sabían, y que los funcionarios del gobierno no podían revelar, era que este milagro no era tan real, pues, estaba construido sobre suposiciones irreales, un frágil edificio de deudas, tasas de interés elevadas y múltiples especulaciones. El nuevo modelo económico se había vuelto más frágil a los cambios cíclicos del mercado internacional y era excesivamente dependiente de la suerte de unos pocos conglomerados cuyas actividades financieras quedaron sin supervisión.<sup>589</sup> A partir de la crisis de 1982, los economistas se vieron obligados a tomar conciencia de que el país había vuelto a entrar en una fase crítica. Arturo Valenzuela postula que, a medida que aumentaron los créditos extranjeros, entre 1978 y 1981, la deuda externa chilena más que se duplicó, subiendo de

---

<sup>586</sup> “Imagen Latente”.

<sup>587</sup> “Acta General de Chile”.

<sup>588</sup> “No”.

<sup>589</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 83.

6.700 millones a 15.600 millones de dólares.<sup>590</sup> De esta forma, la inminente deuda internacional y la extendida pobreza evidenciaban que el modelo de libre mercado estaba generando una falsa estabilidad, pues entre 1970 y 1980, el número de familias en condiciones de pobreza había crecido del 28% al 44%.<sup>591</sup>

En respuesta a lo anterior, el cine ha dado la impresión de que el bienestar económico no ha sido parte de una realidad nacional y que el régimen lo utilizaba solamente como un pretexto para mantenerse en el poder y continuar implementando su modelo neoliberal. Como sostienen los autores de *Historia del siglo XX* “la manipulación noticiosa no se limitaba a la mera desinformación; además, intentaba causar determinado impacto emocional en los telespectadores, a fin de que un sector mayoritario de la población cifrase toda posibilidad de orden, prosperidad y gobernabilidad, en la perpetuación del régimen militar.”<sup>592</sup> Esto queda registrado en el documental *I love Pinochet* cuando el historiador Alfredo Jocelyn-Holt postula que a partir del Golpe de Estado, al país se le ha tratado de convencer de muchas cosas: que este era un acto de liberación a una amenaza comunista que los transformaría en una sociedad más abierta y plural; que el neoliberalismo convertiría al país en una nación de mayores consumidores y con más desarrollo económico; y que Chile se alejaría de Sudamérica, pues, se pegaría el salto del progreso, transformándose en una sociedad que participaría plenamente de la globalización. En resumen, “que Chile ahora es espectacular, una copia feliz del edén. Pero todo eso es completamente falso.”<sup>593</sup> En este sentido, Carlos Huneeus sostiene que el objetivo principal de la dictadura fue alcanzar el desarrollo para justificar todas las acciones violentas cometidas por los militares, dándose a entender que estas eran un “mal necesario” para el resurgimiento del país. De esta forma, se impulsó el programa económico con persistencia y rigidez, exhibiéndolo con publicidad como éxito, aunque manipulando algunos de sus indicadores.<sup>594</sup>

---

<sup>590</sup> *Ibíd.*, 291-192.

<sup>591</sup> Correa et al, *Historia del siglo XX chileno*, 294.

<sup>592</sup> *Ibíd.*, 306.

<sup>593</sup> “I love Pinochet”.

<sup>594</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 34.

Respecto a lo anterior, el régimen intentó hacer una campaña propagandística que avalaba los grandes avances realizados durante este periodo, como por ejemplo: la construcción de edificios, hospitales y carreteras. Los escritores de *Historia del siglo XX chileno* sostienen que, “la denostación o banalización de la política, definida como causa de la crisis nacional resuelta por los militares, y amenaza latente a su labor épica de salvación, reconstrucción y modernización nacional, se convirtió en factor de continuidad del discurso televisivo – verbal y audiovisual– de la época.”<sup>595</sup> Esto queda reflejado en la película *No*, donde se plantea que la campaña del “Sí” prefirió llevar a cabo a una campaña de terror y miedo, resaltando la amenazante idea de crisis que volvería al país si es que el régimen oficial era vencido. Retornarían los aterradoras “marxistas” y la prosperidad económica desaparecería. “Sí, usted decide. Seguimos adelante o volvemos a la Unidad Popular... En el país del No volveremos a la pobreza e inseguridad.”<sup>596</sup> Así decían algunos de los slogans de la franja electoral, ideada por publicistas cercanos a Pinochet y que preferían recurrir al miedo en vez de la persuasión. En relación a ello, Ascanio Cavallo sostiene que uno de los grandes errores estratégicos del gobierno oficial se produjo alrededor de la franja del plebiscito, a la que en los círculos de decisión política de La Moneda se le atribuyó poca importancia “– Nadie la va a ver– había profetizado el ministro Poblete ¿A las 11 de la noche y todos los días? No, nadie va a aguantar. La franja fue considerada un subproducto menor de toda la campaña electoral iniciada meses antes con Somos Millones.”<sup>597</sup> Sin embargo, la franja causó gran impacto desde el primer capítulo de exhibición. Los publicistas del gobierno oficial se dieron cuenta de ello y nadie podía negar la supremacía del espacio opositor, el cual, después de 15 años de silencio, era primera vez que salía al aire sin ningún tipo de restricción. Fue un momento inédito para la televisión nacional y para sus espectadores.

En otra área, a pesar de que no existe un consenso historiográfico sobre la estabilidad económica lograda en los años de dictadura. No podemos negar el progreso y desarrollo alcanzado en el país durante ese periodo. El cual, es observable a corto y largo plazo. En resumidas cuentas, se realizaron profundos cambios en “vivienda, salud y educación... que se transformaron en variables de progreso y beneficiaron directa e indirectamente a los más

---

<sup>595</sup> Correa et al, *Historia del siglo XX chileno*, 306.

<sup>596</sup> “No”.

<sup>597</sup> Cavallo, Salazar y Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar*, 798.

pobres, permaneciendo en el tiempo y bajo los cuatro gobiernos de la Concertación.”<sup>598</sup> Durante este periodo, el país no solo creció, aumentó su ingreso per cápita, disminuyó la inflación, se incrementaron las exportaciones, se potenció la minería, creció la conectividad e infraestructura inmobiliaria, surgieron nuevos colegios y hospitales, e indudablemente, la clase media subió sus estándares de vida.<sup>599</sup> De todos modos, hay quienes han mantenido las constantes críticas sobre dicho sistema; críticas que comenzaron a tener un mayor incremento a partir de las dificultades económicas surgidas a principios del año 80. “Hasta comienzos de la crisis económica de 1982, los opositores se hallaban aplastados por los triunfos electorales del presidente Pinochet y el auge económico de los años previos. La crisis económica les dio la oportunidad de resucitar.”<sup>600</sup> Debemos comprender que la eliminación total de la pobreza es algo que toma mucho tiempo y el régimen de Pinochet instauró las bases modernizadoras para que este largo proceso comenzara a implantarse en el país. Es cosa de hacer un ejercicio mental y comparar el Chile de hoy con el de hace 45 años. Hay que tener en cuenta que, evidentemente, el progreso no satisface todas las necesidades del ser humano; sin embargo, este cumple un rol muy importante al momento de entregarle mayores comodidades.

En base a lo anterior, hay personas que aceptan el crecimiento de la nación, pero acusan el hecho de que este ha sido un crecimiento desigual, siendo el mayor causante de la imponente brecha económica existente en el país. En el ámbito de la economía de libre mercado, el “milagro chileno” ha permitido un mayor desarrollo económico en comparación a muchos de los países latinoamericanos; sin embargo, ha contribuido en la agudización de la brecha económica entre personas de alto y bajo nivel adquisitivo. Actualmente, Chile está dentro de las naciones más desiguales del mundo.<sup>601</sup> Según Arturo Valenzuela, el nuevo Chile permanece como una sociedad dual de ganadores y perdedores, pues la brecha de ingresos entre ricos y pobres era más extensa que en ningún otro momento. “Los nuevos ricos, rugiendo a través del tráfico en sus costosos sedanes, parecían burlarse de aquellos que se quedaron rasgados, atrapados entre la humareda de las

---

<sup>598</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 176.

<sup>599</sup> *Ibíd.*, 157.

<sup>600</sup> *Ibíd.*, 122.

<sup>601</sup> El año 2016 Chile se mantenía como el país de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) con la mayor brecha de ingresos. Noticia extraída del diario *Emol*. En <https://www.emol.com/noticias/Economia/2016/11/24/832739/Desigualdad-OCDE-afirma-que-recuperacion-economica-no-ha-disminuido-la-brecha-de-ingresos-en-la-OCDE.html>.

micros.”<sup>602</sup> Esta es una realidad que se conserva hasta el día de hoy y es uno de los factores que mantiene a nuestro país en el subdesarrollo.

En relación a lo anterior, el cine ha intentado demostrar que todo el progreso y desarrollo logrado por la dictadura solo benefició a la clase alta del país. En el documental *Chicago Boys* se habla de que el Estado comenzó a tener un rol mucho más inferior, dejando de regular la economía y por ende, generando la desigualdad que podemos apreciar hasta el día de hoy. En este sentido, mientras el Gobierno se encargaba de otras preocupaciones como la mantención del régimen, la creación de obras públicas o el constante ataque a los opositores de la dictadura. Los privados comenzaron a surgir y a enriquecerse cada vez más; pero este era un porcentaje muy bajo de la sociedad, pues la gran mayoría seguía viviendo en condiciones bastante desfavorables.<sup>603</sup> Según Ricardo Ffrench-Davis, durante el año 1988 se estaba generando una situación económica en el país muy difícil con 5 millones de pobres; o sea, casi la mitad de la población se encontraba viviendo en malas condiciones. “Estamos a las puertas del desarrollo, con 20 mil dólares per cápita. Pero el 70% de la gente no se siente desarrollada, su hogar no es desarrollado, su trabajo no es desarrollado, la educación de su hijo no es desarrollada. Entonces aquí hay algunos que están acumulando todo. En Chile todavía mantenemos una desigualdad y segregación demasiado grande que son elementos que no ayudan a la felicidad de los chilenos.”<sup>604</sup> En este sentido, el documental *Chicago Boys* busca denunciar la injusta repartición de los recursos nacionales, pues, luego de la privatización de cientos de empresas estatales, los nuevos ingresos generados en la economía chilena no se distribuyeron de manera equitativa dentro de la sociedad.

A su vez, el documental *Acta general de Chile* nos habla de la desigualdad económica existente en las distintas zonas del país. Con respecto a la zona centro, el director hace alusión a la pobreza que yace en Valparaíso, sosteniendo que, mientras más se va subiendo los cerros, mayor es la miseria; “arriba la vida es dos veces más dura y difícil que en el

---

<sup>602</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 250.

<sup>603</sup> “Chicago Boys”.

<sup>604</sup> *Ibíd.*

centro de la ciudad.”<sup>605</sup> Con respecto a la zona sur del país, Miguel Littín viaja a Lota para reflejar las miserables condiciones de los trabajadores de la mina. “Allí están los pequeñitos hombres que escarban la tierra en búsqueda del carbón, es decir, su negro pan, su subsistencia diaria. Arriba hay aire puro, alegría y comodidades; abajo está la miseria y explotación, una realidad que parece inverosímil, pero que es la realidad.”<sup>606</sup> En el filme se observa la brecha económica, a través de imágenes que muestran cómo una pequeña parte de la población vive en buenas condiciones, mientras la gran mayoría debe soportar una vida de pobreza e infelicidad. Según la historiografía, la primera etapa del modelo neoliberal se tradujo en políticas anti-inflacionaria, en reformas del sistema financiero y en la apertura comercial hacia el extranjero. En respuesta a las políticas contractivas adoptadas durante esos años, se experimentó un elevado índice de desempleo, disminución de los salarios, numerosas quiebras de empresas y escasa formación de capital de inversión.<sup>607</sup> El país se encontraba tan quebrado económicamente que fue necesario reducir el gasto público para pagar las deudas externas y controlar la inflación. Según “El Ladrillo”, los problemas más sobresalientes de la economía chilena eran: baja tasa de crecimiento, estatismo exagerado, escasez de empleos productivos, inflación, atraso agrícola, y existencia de extrema pobreza en importantes sectores del país. Estos problemas traían efectos no deseables como: mala asignación de los recursos productivos, limitado desarrollo del sector externo, baja tasa de crecimiento de los bienes de producción, acción indebida de grupos poderosos, déficit fiscal, cambio frecuente de políticas económicas, mal uso del poder político y déficit de abastecimiento alimenticio.<sup>608</sup> En un principio, el objetivo de “El Ladrillo” fue implementar nuevas políticas que reactivaran la producción económica del país, y así, disminuir la inflación y la deuda externa.

El problema de la desigualdad económica en Chile es un tema que ha afectado al país a lo largo de toda su historia; justamente, esto era lo que quería cambiar Salvador Allende. En el documental *El diario de Agustín* se muestra el extracto de una de sus campañas presidenciales en 1969, donde realiza una fuerte crítica a los dueños del poder en el país:

---

<sup>605</sup> “Acta general de Chile”.

<sup>606</sup> *Ibíd.*

<sup>607</sup> “La transformación económica chilena entre 1973-2003”. Biblioteca Nacional Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-719.html>

<sup>608</sup> Sergio de Castro et al., *El Ladrillo* (Santiago: Centro de Estudios Públicos, 1992), 27-28.

“¿Quiénes son los amos de la economía del país? ¿Quiénes son los que determinan lo que se produce? ¿Quiénes son los que consolan la distribución de productos? ¿Quiénes son los que influyen determinadamente en la fijación de los precios? ¿Quiénes son los que gozan del crédito y las divisas? ¿Quiénes son esos grupos que han contado siempre con las franquicias que le otorgan los gobiernos y que se les niega al trabajador y al pequeño empresario? Son unos pocos, son una minoría, son tan solo unas 40 familias. Citaremos algunos ejemplos: el clan Edwards, está en el Banco Edwards y en *El Mercurio*.”<sup>609</sup>

Según Carlos Huneeus, estas familias fueron las mismas que se beneficiaron con las políticas neoliberales del régimen militar, las cuales “habían sufrido estrecheces e inseguridades durante los últimos meses antes del golpe, por lo que además sirvieron para conquistar su apoyo político.”<sup>610</sup> Como podemos observar, ni las extremas reformas de la Unidad Popular, fueron capaces de frenar la brecha económica del país, esta es una realidad que nos ha acompañado durante toda nuestra historia. En la película *Machuca* podemos apreciar cómo los ricos hacían uso de sus facultades económicas para poder autoabastecerse. Este grupo es el que tenía la oportunidad de poder comprar productos en el llamado “mercado negro”. Pues, a pesar de la escasez de alimentos y de productos básicos, los miembros de la clase alta eran los únicos que podían acceder a ellos de forma clandestina, y pagando costos inalcanzables para los más pobres.<sup>611</sup> Este hecho demuestra que el problema de la desigualdad es anterior al régimen militar, por lo cual, Gonzalo Vial sostiene que “no se saca nada con seguir discutiendo si yo tengo mucho y tú tienes poco.”<sup>612</sup> Pues, a fin de cuentas, el sistema económico implementado por el régimen militar no buscaba erradicar la desigualdad, sino que modernizar al país y terminar con la pobreza. Como postula el general Augusto Pinochet: “Desde que asumimos el Gobierno, el 11 de septiembre de 1973, este ha tenido como una de sus metas fundamentales otorgar un mejor nivel de vida a todos los chilenos, en nivelar hacia arriba.”<sup>613</sup> Lo que se buscaba era que

---

<sup>609</sup> “El diario de Agustín”.

<sup>610</sup> Huneeus, *El Régimen de Pinochet*, 34.

<sup>611</sup> “Machuca”.

<sup>612</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 86.

<sup>613</sup> <<Entrevista Augusto Pinochet>> *La Tercera de la Hora* (8 de marzo de 1981).

Chile fuera una nación donde todos subieran su standard de vida, hasta que algún día se pudiera terminar con la pobreza; pero claramente, esto requiere de mucho tiempo. Si bien, en la época de la Unidad Popular la brecha económica era menor, era una nivelación vista hacia la pobreza, lo que traía menos desarrollo al país.

El modelo neoliberal impuesto por la dictadura sentó las bases para que el país pudiera comenzar a modernizarse. Se privilegió el control de los equilibrios macroeconómicos, la apertura al exterior y el traspaso de la propiedad al sector privado, dejando de lado las funciones de regulación social que tradicionalmente había desempeñado el Estado chileno.<sup>614</sup> Este volverá a tomar un rol más participativo a partir del retorno a la democracia, período que fortaleció el sistema neoliberal durante todas las administraciones de la Concertación. En aquellos gobiernos se puso énfasis en el gasto público social, privilegiando el crecimiento con equidad; dirigido a reducir la pobreza, disminuir la cesantía y, por sobre todo, resguardar la estabilidad macroeconómica. Este ha sido uno de los periodos de mayor crecimiento económico que ha experimentado Chile.<sup>615</sup> Con ello se comprueba que el capitalismo y el socialismo se pueden complementar muy bien. En la economía, es importante la participación de privados y también la regulación por parte del Estado; trabajando en conjunto hay mayor libertad para crear más empleos, y al mismo tiempo, mayor garantía de leyes laborales que benefician a los trabajadores. Además, se regula la distribución de los ingresos; y se provee a la sociedad de bienes básicos como salud, vivienda y educación. De esta forma, el régimen militar logró llevar a cabo transformaciones fundamentales para que la economía pudiera recuperarse de la crisis, traduciéndose en variables de progreso que beneficiaron directa e indirectamente a los más pobres.<sup>616</sup> Aunque algunos renieguen de este sistema, Ascanio Cavallo sostiene que “entre 1990 y 1999, los dos primeros gobiernos de la Concertación no modificaron, en lo sustancial, el modelo económico al que habían culpado de estos males, pero que al mismo tiempo había favorecido el crecimiento sostenido del país.”<sup>617</sup> A partir de las políticas económicas implementadas por la dictadura, la nación comenzó a renovarse: aparecieron más parques y jardines, se triplicó el número de automóviles, se multiplicaron los edificios,

---

<sup>614</sup> Mariana Skolink y Berta Teitelboim, *Pobreza y desempleo en poblaciones. La otra cara de la moneda* (Chile: PET, 1998), 15.

<sup>615</sup> “La transformación económica chilena entre 1973-2003”.

<sup>616</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 176.

<sup>617</sup> Cavallo, Douzet y Rodríguez, *Huérfanos y perdidos*, 111.

centros comerciales, restaurantes, cines, y aparecieron sofisticados equipos tecnológicos como refrigeradores, lavadoras y televisores a color.<sup>618</sup> Efectivamente, el país se desarrolló, sin embargo, el cine y la historiografía comparten el hecho de que este desarrollo ha generado una mayor brecha económica. “Este país se ha modernizado, pero para entrar no a una senda como la que han seguido los países europeos, sino que para asemejarse cada vez más con el mundo subdesarrollado; México, Bolivia, Guatemala, y tantos países donde el primer impacto ha sido siempre el contraste.”<sup>619</sup> La desigualdad económica es una de las características de los países subdesarrollados, donde solo unos pocos concentran la riqueza del país, los cuales pueden llegar a tener un nivel de vida incluso superior al de las personas europeas.

En relación a todo lo ya mencionado, el documental *Chicago Boys* es el que abarca de forma más completa el tópico referido a “la recuperación económica”, demostrando que el modelo neoliberal sí produjo un crecimiento en el país, pero que este fue totalmente disparado, pues, solo una parte de la sociedad logró desarrollarse. Este modelo se preocupó de modernizar la nación, sin tomar en cuenta los problemas relacionados con la desigualdad. Como postula Rolf Lüthers, “a mí me tiene sin cuidado la desigualdad, lo que me tiene con cuidado es la pobreza. Hay que disminuir el grado de envidia, porque el tema de la distribución de ingresos es un tema de envidia.”<sup>620</sup> El documental intenta proponer que en la economía, los mercados no se la pueden por sí solos, pues, necesitan de la orientación de la sociedad y de las políticas públicas para que puedan servir a la gente. La historiografía conviene en que la modernización económica de los Chicago Boys fue parcial, ya que hubo avances en algunas áreas y retrasos en otras. Hasta el día de hoy, Chile sigue siendo uno de los países más desiguales de América Latina.

Finalmente, la película *Diálogo de exiliados* realiza una crítica al capitalismo en función de dos temas, por un lado, respecto a las desigualdades económicas que genera este modelo entre los países desarrollados y subdesarrollados, y por otro lado, como el gran causante de la deflación cultural. En el filme se manifiesta que por culpa del capitalismo, los avances

---

<sup>618</sup> Skolink y Teitelboim, *Pobreza y desempleo en poblaciones*, 13.

<sup>619</sup> *Ibíd.*, 14.

<sup>620</sup> “Chicago Boys”.

tecnológicos han evolucionado a una velocidad altísima, donde el principal afectado ha sido América Latina. Ello porque las cosas que los países subdesarrollados envidian de los europeos, son las que estos intentan desprenderse; y cuando el latinoamericano logra conseguir las cosas provenientes del viejo continente, estas ya pasaron de moda.<sup>621</sup> En los países desarrollados, la modernización es tan veloz que las cosas materiales se encuentran de paso y en constante renovación, donde el principal afectado es la mantención de la cultura nacional. En la película, un reflejo de esto es cuando algunos miembros de la comunidad alegan en contra de las construcciones inmobiliarias que se están haciendo frente a su hogar, según ellos, estas son por culpa de los capitalistas, los cuales se están robando toda la belleza de París.<sup>622</sup> En este sentido, el capitalismo es un sistema que provoca el reemplazo de la cultura identitaria nacional por una cultura globalizada, lo que ha generado una modernización en base al consumismo y a las reglas del mercado.<sup>623</sup> A fin de cuentas, es un círculo vicioso en el que ya estamos insertos y que genera una dependencia hacia las economías desarrolladas. Esta última idea es la que critican los filmes *Acta general de Chile* y *Llueve sobre Santiago*, donde se manifiesta que a lo largo de nuestra historia, los países más ricos han sido los que realmente han explotado nuestros recursos nacionales; por ende, son los que se han quedado con gran parte de nuestras riquezas. Primero ocurrió con el salitre y luego con el cobre.<sup>624</sup> A su vez, en el filme *Llueve sobre Santiago* se observa una escena donde se están celebrando los ocho meses desde que la Unidad Popular está en el poder, un político manifiesta que, “tenemos la mina de cobre más grande del mundo, la cual ha sido explotada durante 42 años para el provecho de Estados Unidos. Nacionalizando es la única forma de asegurarse de que las ganancias vayan al pueblo.”<sup>625</sup> Joaquín Fernandois sostiene que el sentimiento crítico hacia Estados Unidos formaba parte de un alma común de los países latinoamericanos y Chile no era la excepción. Como consecuencia práctica, esto no solo implicaba promover y mantener una política exterior crítica y hostil a Washington, sino que también atacar sus grandes intereses económicos en Chile.<sup>626</sup> Para ello, Allende amplió el espectro de las ideas radicales de la Unidad Popular al plantear la nacionalización de las minas de cobre de propiedad

---

<sup>621</sup> “Diálogo de exiliados”.

<sup>622</sup> *Ibíd.*

<sup>623</sup> Sckolink y Teitelboim, *Pobreza y desempleo en poblaciones*, 13.

<sup>624</sup> “Acta General de Chile”.

<sup>625</sup> “Llueve sobre Santiago”.

<sup>626</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 188.

estadounidense,<sup>627</sup> las cuales constituían el corazón estratégico de la economía chilena, pero no estaban enriqueciendo a nuestro país.

Dejando de lado el tema de que la recuperación económica no fue tal, sino que más bien esta era un medio para camuflar los abusos de la dictadura. Este es un tópico que se ha tratado de manera bastante similar tanto en el cine como en la historiografía. Es evidente que el país logró restaurar su economía y desarrollar un grado de progreso y modernización. Sin embargo, los filmes estudiados le han dado un énfasis negativo a dicha recuperación; se dice que esta se pudo llevar a cabo por medio de ciertos costos que afectaron y aun afectan a gran parte de la nación; pues, se trata al modelo neoliberal como un sistema que pasó a manos de personas privadas, dejando de lado el rol protector del Estado; además, de ser un sistema que corrompe la cultura identitaria y que impulsa la brecha económica de la sociedad.

#### **4.4 Sociedad dividida y abrumada**

En el cine sobre el régimen, los temas referidos a la sociedad se han abarcado desde dos perspectivas, por un lado, está el criterio relacionado con la polarización social, y por otro lado, se recalca el ambiente psicológico de la población durante los años en dictadura. Con respecto al primero, los filmes estudiados han reflejado la polarización de dos formas: se habla de la politización social y de la lucha de clases entre los poderosos y oprimidos.

##### **a) La polarización:**



628

---

<sup>627</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 45.



629



630



631



632

La sociedad chilena estaba polarizada antes del Golpe de Estado y se mantuvo en esa posición durante todo el régimen militar. Esta es una época sumamente politizada; los opositores a la dictadura conservaron sus ideologías desde la clandestinidad, y los partidarios del gobierno aprovecharon más que nunca de hacer prevalecer un discurso que estuviera acorde a los postulados del régimen oficial. Estas rivalidades sociales se manifestaron en distintos ámbitos: en la política, medios de comunicación, manifestaciones, ambiente universitario, apoyo internacional, entre otros. El cine también ha tendido a politizarse, pues, todos los filmes estudiados representan a los protagonistas como

<sup>628</sup> Escena “Machuca”. División de los Apoderados del colegio Saint Patrick mientras discuten agresivamente en una reunión escolar. Al lado izquierdo se encuentran los que quieren que los alumnos de escasos recursos se vayan del colegio. Y al lado derecho están los apoderados de estos mismos alumnos, quienes buscan justicia e igualdad. Probablemente, esta es la escena más representativa sobre la polarización social alcanzada en esa época. No solo por temas políticos, sino que también por temas económicos.

<sup>629</sup> Escena “Machuca”. Marcha de ciudadanos que quieren que Salvador Allende deje el poder. Miembros de “Patria y Libertad” y mujeres de la clase alta son los principales rostros que se observan en estas protestas.

<sup>630</sup> Escena “Machuca”. Marcha de ciudadanos que están a favor de la Unidad Popular. Se observa el álgido ambiente social de la época, donde las calles se volvieron escenario de grande manifestaciones. Se trata de un periodo revolucionario donde el pueblo salía a protestar en busca de cambios estructurales.

<sup>631</sup> Imagen de archivo. “La alegría de la UP”, 1988. “Panfletos del periodo de la dictadura militar (1973-1988)”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-77920.html>.

<sup>632</sup> Imagen de archivo. “Oiga compadre: ¡amigos sí!, pero vasallos ¡no!”, 1983-1988. “Panfletos del periodo de la dictadura militar (1973-1988)”.

simpatizantes de la Unidad Popular y a los antagonistas como los seguidores de la dictadura.

En el caso de *Machuca*, el filme retrata la delimitación de los diversos barrios de Santiago según las características socio-políticas de los chilenos durante el periodo de la Unidad Popular. Son las diferencias entre Gonzalo Infante y Pedro Machuca –y sus realidades opuestas– las que simbolizan y explican el contexto que se vivía en Chile durante los meses previos al Golpe de Estado. En este escenario, la sociedad chilena se politizó, aumentando fuertemente la disputa ideológica entre los “momios”<sup>633</sup> y los “upelientos,”<sup>634</sup> llegando a producirse graves enfrentamientos y hechos de sangre. Un excelente ejemplo de aquella segregación es la escena donde los apoderados del colegio Saint Patrick se encuentran separados por una línea imaginaria mientras discuten en la iglesia del establecimiento escolar. En un lado estaban aquellos que luchaban por la justicia y la igualdad, y en el otro costado se encontraban los que buscaban la exclusión de este grupo por considerarlo marxista.<sup>635</sup> En ese momento se aprecia un ambiente de mucha discordancia y agresión verbal, ninguno de los dos grupos dará el brazo a torcer; todo lo contrario, cada uno se mantiene firme en su postura y hacen uso de todos los recursos lingüísticos para violentar al enemigo. Como postula Augusto Pinochet “el país sufrió hasta 1973 el dolor de ver divididos a sus hijos, que eran arrastrados hacia la tragedia de una guerra civil.”<sup>636</sup> En relación a esto, en el filme se muestra una baja transversalidad de los partidos políticos en cuanto a su composición social, mostrándose a la UP como el partido de la clase baja chilena, y a los contrarios de Allende como la clase alta del país. Pero en la realidad, aquellos partidos políticos eran mucho más amplios y complejos que esa descripción, de hecho mucha gente de la clase alta y media-alta apoyaba a la UP y muchos chilenos de clase baja y media-baja no simpatizaban con el gobierno. Esto se ve reflejado en 2 ejemplos historiográficos, por un lado, Pinochet sostiene que el gobierno de Allende quería terminar con una clase: “la clase burguesa, como le llamaban en forma despectiva, a pesar de que

---

<sup>633</sup> Es un neologismo chileno de índole despectivo y satírico que proviene del término momia, haciendo alusión a la incapacidad de moverse, o sea, de cambiar. Es utilizado para referirse a aquellas personas relacionadas con la derecha conservadora y tradicional que piensan de manera retrógrada.

<sup>634</sup> Es el opuesto a los “momios”. Sirve para denominar a los partidarios de la Unidad Popular.

<sup>635</sup> “Machuca”.

<sup>636</sup> Discurso de Augusto Pinochet al iniciar el Periodo Presidencial 1981-1989. Santiago, 11 de marzo de 1981.

muchos de ellos eran burgueses.”<sup>637</sup> Y por otro lado, citaremos la famosa marcha de las cacerolas vacías, la cual se realizó el 1 de diciembre de 1971 y fue convocada por las mujeres opositoras del gobierno que recriminaban la escasez de alimentos y productos básicos. De acuerdo con algunos testimonios y con las pocas fotografías del acto; predominaban rostros y vestimentas de clase media hacia arriba; sin embargo, también había algo de baja clase media. Como sostiene Joaquín Fernandois, la marcha era representativa de una clase media más bien sólida, pero que se estaba movilizandoy adquiriendo ardor e ira, lo cual finalmente, “llegaría a representar a una clara mayoría de las chilenas,”<sup>638</sup> ya sean de clase alta, media o baja. En contraposición a los dichos de Fernandois, Steve Sterne sostiene que las personas que apoyaban a Pinochet pertenecían a los sectores socialmente privilegiados del país, es decir, familias y círculos adinerados que se encontraban en riesgo de perder todas sus riquezas producto de las medidas adoptadas por la Unidad Popular.<sup>639</sup> Aquí se puede apreciar una clara discordancia historiográfica entre los dichos de Joaquín Fernandois y Sterne, ambos tienen visiones distintas sobre las personas que marchaban en contra de la UP. El segundo autor se asemeja más al relato expresado en el filme *Machuca*.

Con respecto a la politización de los medios de comunicación, el diario *El Mercurio* fue uno de los pocos que logró mantenerse en circulación durante toda la dictadura. Esto porque siempre expresó su disgusto por la Unidad Popular, y posteriormente, mantuvo un apoyo inquebrantable hacia el gobierno de Pinochet. En el documental *El diario de Agustín*, la voz en off sostiene de forma peyorativa que “la esencia de *El Mercurio* es la de un Chile autoritario, más duramente derechista.”<sup>640</sup> Esto responde a la existencia de una crisis moral que se había generado a través de la exacerbación del odio entre los chilenos. Gonzalo Vial sostiene que la ideologización política más la ideología de la violencia, convirtió a los adversarios en enemigos, conduciendo a enfrentamientos en todos los frentes. En el caso de los medios de comunicación, esto se tradujo en el estilo de la prensa, ya sea en diarios pro allendista como *Puro Chile* y *Clarín*, como en diarios pro pinochetista como *La*

---

<sup>637</sup> Discurso de Augusto Pinochet al Voluntariado Femenino de Copiapó. 14 de junio de 1983.

<sup>638</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 529.

<sup>639</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 151.

<sup>640</sup> “El diario de Agustín”.

*Segunda* o *El Mercurio*.<sup>641</sup> Sin embargo, en el documental solo este último es criticado negativamente.

En el caso de la educación, durante la Unidad Popular, las universidades devinieron en centros de intensa actividad política. En el filme *Llueve sobre Santiago*, se puede observar una escena donde un grupo de estudiantes que apoya al presidente Salvador Allende se toma las salas de clases y organiza reuniones donde se planifican diversos métodos para contrarrestar un posible Golpe de Estado; sin embargo, cuando se produjo la intervención militar, la represión no se hizo esperar, alcanzando en las universidades públicas, altos grados de violencia.<sup>642</sup> En relación a esto, los autores de *Historia del siglo XX*, sostienen que “al respecto, conviene tener presente que la matrícula del sistema público de enseñanza superior se elevaría de 55.653 alumnos en 1967, a 146.451 en 1973. En este contexto, el fermento de las ideas, sumado a la polarización ideológica y social, agitaron y a la postre dividieron a los estamentos universitarios, reproduciendo a escala menor cuanto ocurría en la sociedad.”<sup>643</sup> Los partidos políticos fueron los principales encargados de disputarse el liderazgo de las organizaciones estudiantiles y de dividir aún más a la población.

Como podemos observar, este grado de politización hizo que se formaran grupos violentos y extremistas en diversos ambientes sociales. Desde fines de los 60, el contexto sociopolítico chileno estaba determinado por agrupaciones que se movilizaban en torno a la utilización de las armas y a la ideologización de una batalla heroica. Esta situación tuvo el respaldo de una parte de la juventud y un cierto grado de simpatía con algunos de los polos políticos nacionales.<sup>644</sup> En el documental *La Batalla de Chile* se dice que los principales movimientos extremistas eran el MIR y Patria y Libertad.<sup>645</sup> En este sentido ¿Qué es ser extremista? Joaquín Fermandois lo define como “una actitud política que destaca el uso real o potencial de la violencia para efectuar un cambio drástico en la estructura legal y política de la sociedad. En el ser extremista hay un elemento de tiempo. El extremista está urgido porque cree que se le escapa la oportunidad o siente que es culpable de negligencia criminal

---

<sup>641</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 20.

<sup>642</sup> “Llueve sobre Santiago”.

<sup>643</sup> Correa et al, *Historia del siglo XX chileno*, 300.

<sup>644</sup> Fermandois, *La revolución inconclusa*, 479.

<sup>645</sup> La batalla de Chile. La insurrección de la burguesía”.

por tolerar por más tiempo el estado inmoral de las cosas.”<sup>646</sup> En referencia a esta definición, el MIR y Patria y Libertad se podrían clasificar como grupos extremistas y violentos; sin embargo, en el documental *La batalla de Chile*, se da a entender que el antagonista de la historia fue el movimiento más derechista, y que los héroes serían los grupos más cercanos a la Unidad Popular, como por ejemplo el MIR y el VOP, clasificándolos –como diría Salvador Allende– en “jóvenes idealistas.” En una instancia, miembros de estos grupos estuvieron presos por instalar bombas, asaltar bancos, robar en empresas y cometer actos terroristas; sin embargo, el mismo presidente los dejó en libertad.<sup>647</sup>

En el documental *Acta general de Chile* se presentan algunos testimonios que demuestran cuan polarizada se encontraba la sociedad en aquella época. Algunos de estos son:

- Fanny Pollarolo (fundadora de la comisión nacional contra la tortura): “Muchas cosas contradictorias, el dolor de nuestro pueblo sometido a tantas formas de violencia. El hambre que sufren los niños y mujeres, y que deben prostituirse para saciarlo.”
- Federico Willoughby (ex secretario de prensa de la Junta Militar): “Yo no apoyé el régimen de Pinochet, sino que al movimiento militar que destituyó a Allende, porque estaba, en ese momento, limitando las libertades del país y llevándonos a un estado comunista sin que nosotros lo hubiéramos apoyado.”
- Ricardo Lagos (miembro del Partido Socialista): “Ha habido un gran trauma en estos 12 años en que ha habido una gran separación de los chilenos, se ha producido un abismo en lo económico y en lo social. En que las divisiones sociales han sido muy marcadas producto de la experiencia autoritaria. Pero yo no diría que ese rompimiento social todavía no tiene las fuerzas para superar ese trauma. Por lo tanto, los chilenos debemos unirnos para las prioridades de hoy y crear un programa común que es volver a la democracia, derrocar a la dictadura y darle un consenso al gobierno nacional de Chile.”

---

<sup>646</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 479.

<sup>647</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 57.

- Mónica Madariaga (asesora jurídica de Pinochet en 1973, Ministra de Justicia en 1977 y Ministra de Educación en 1983): “En las fuerzas armadas como tales no hay ninguna divergencia. Yo creo que mientras más tiempo pasa, ellas están más fuertemente cohesionadas, no hay ninguna posibilidad de ruptura entre todas ellas.”
- Patricio Hales (profesor universitario y miembro del Movimiento Demócrata Popular): “Este es el régimen de la violencia y del terror desde el día que existe. Se impone por las vías de las armas y por la vía de la violencia en todas sus formas. Violaciones en el modelo económico también, lo que le dificulta al pueblo la posibilidad de poder resolver sus necesidades básicas y lograr algún consenso social.”<sup>648</sup>

Según Steve Sterne, apreciar la cuestión de la memoria en Chile, requiere que comprendamos a los chilenos que consideran a Pinochet como un héroe o como un criminal.<sup>649</sup> Existen muchos testimonios sobre aquella época. Este es el mejor reflejo de que la historia sobre la dictadura puede ser contada de múltiples maneras. Cada persona vivió el régimen de manera particular y tiene derecho a interpretar los hechos de la forma que más lo identifique. En este sentido, la politización social se verá presente hasta el último día de dictadura. Como postula Gonzalo Vial, “la interpretación sobre los hechos ocurridos antes, durante y después del 11 de septiembre son y seguirán siendo por mucho tiempo irreconciliables.”<sup>650</sup> Esto porque, mientras unos defienden la intervención de 1973 como un pronunciamiento militar que se dio frente una situación generalizada de caos, otros hablan de un Golpe de Estado o quiebre de la democracia. Esta disputa política se mantiene hasta el día de hoy y responde a una incesante pugna ideológica que no es más que el reflejo de una lucha de poder.

Finalmente, el nivel de politización de la época también se vio reflejado en la presencia internacional. No olvidemos que nos encontramos en el efervescente contexto de Guerra Fría, y al igual que Chile, la comunidad mundial también estaba dividida entre las dos ideologías políticas imperantes de la época: el capitalismo y el comunismo; nosotros

---

<sup>648</sup> “Acta General de Chile”.

<sup>649</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 43.

<sup>650</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 158

éramos una marioneta más de ambas súper potencias. En este sentido, el cine ha hecho una especie de homenaje a aquellos países que ayudaron de alguna u otra forma a las personas que se vieron afectadas por la dictadura. Es el caso de *Diálogo de exiliados* y *El clavel negro*. En el primer filme se resalta el apoyo que entregaron algunas potencias europeas a los exiliados chilenos, ya sea en materias de asilo político o bienestar laboral. Principalmente, se habla de Francia, pero también se menciona a España, Alemania, y Suecia. Y en el caso de *El clavel negro*, se retrata el rol que tuvo el embajador sueco Harald Edelstam, al rescatar, proteger y asilar a cientos de personas que fueron perseguidas violentamente por el régimen militar.

En otro ámbito, esta incrementada politización ha derivado en una imponente lucha social que el cine ha reflejado como una pugna constante entre los poderosos y los oprimidos. Enfatizar la bondad de la víctima es algo fundamental en la cinematografía sobre el régimen militar; es parte del proceso por el cual se conmemora “a la víctima más como un ser humano que como una estadística, más como una persona con cualidades atractivas trágicamente destruidas que como una simple categoría legal llamada “víctima”... así se contradice la retórica deshumanizante y de criminalidad que había sido desplegada para hacer que la represión brutal fuese más aceptable.”<sup>651</sup> De esta forma, el sueño de cada trabajador, obrero o campesino corresponde a la singularidad del héroe. Como postula Pablo Corro: “En ese personaje consisten los sueños de distancia, en el sentido de la autonomía y el ascenso, de cada sujeto restringido.”<sup>652</sup> En el cine sobre el régimen de Pinochet se repetirá un patrón constante que habla sobre los poderosos versus los oprimidos, el cual se puede representar de distintas maneras: el militar que reprime al prisionero o a los manifestantes; el rico que está por sobre el pobre; el empresario que vive a costa del trabajo de sus obreros; e incluso, los países más poderosos que se desarrollan y enriquecen en base a las naciones subdesarrolladas.

En el filme *I love Pinochet*, la hipótesis de la documentalista es que con las políticas impuestas por el régimen militar, solo una pequeña parte de la sociedad logró el desarrollo y bienestar económico. En el filme se intenta reflejar que la gran mayoría de los adherentes

---

<sup>651</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 107.

<sup>652</sup> Corro, *Retóricas del cine chileno*, 67.

al pinochetismo son personas de clase alta que carecen de problemas económicos. Y que por esta misma razón prefieren el régimen, pues, este implementó un sistema económico que los ha mantenido en la cúspide de la pirámide. En relación a la consigna entre poderosos y oprimidos, Arturo Valenzuela nos cuenta que:

“El mundo de los ganadores era pequeño y poderoso: el de la elite acomodada y la esforzada clase media. En los barrios arbolados de Providencia y Las Condes la vida volvió a la normalidad en cosa de semanas, y el mandato militar era prácticamente imperceptible. Los colegios reabrieron; los alimentos de primera necesidad reaparecieron en los estantes de los supermercados. Los kioskos estaban atiborrados de revistas de moda y de esquí, mientras las paginas sociales anunciaban matrimonios de parejas con apellidos vascos y británicos –un signo reasegurador de que los lazos y los valores de la elite estaban pasando a una nueva generación–.”<sup>653</sup>

La película *Machuca* describe muy bien aquella desigualdad social. El poder que tienen los ricos y las comodidades con las que estos viven marcan una gran diferencia frente a las clases más bajas, las cuales tienen el mínimo para poder sobrevivir y muchas veces reciben una mala educación –si es que lo hacen–, pues, en ocasiones es más lógico y necesario trabajar para poder mantenerse en vez de estudiar. Esto genera como consecuencia inevitable un incremento en la brecha social. Un claro reflejo de ello es la situación de Silvina, la prima de Pedro Machuca, la cual tiene 15 años aproximadamente y se dedica a trabajar en vez de estudiar.

A su vez, en el filme *Llueve sobre Santiago* se reflexiona sobre el poder que tienen los más ricos por sobre los pobres. Un claro ejemplo de esto es la escena en que se celebran los ocho meses desde que Allende llegó al poder. Las personas bailan y cantan en gratitud del gobierno, pues, todos los trabajadores sentían que habían recuperado su dignidad: antes sus jefes los humillaban y atemorizaban constantemente, pero ahora el Estado era el que estaba a cargo de ellos.<sup>654</sup> Sin embargo, la historiografía nos ha demostrado que durante la Unidad Popular, el gobierno no tenía los recursos para hacerse cargo de todos los trabajadores del

---

<sup>653</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 149.

<sup>654</sup> “Llueve sobre Santiago”.

país. Joaquín Fernandois sostiene que Allende y otros líderes de la Unidad Popular se quejaban de que los obreros y otros gremios que habían sido privilegiados por las medidas de la administración ejercían una presión constante por incrementos mayores de los que permitía la economía.<sup>655</sup> Por esta misma razón, los paros, las huelgas y las demandas continuaron de manera reiterada durante todo este gobierno. Los adherentes a la Unidad Popular creyeron que el Estado podía hacerse cargo de todas las demandas sociales, políticas y económicas del momento, pero eso era simplemente imposible.

Salvador Allende en su primer discurso como presidente de la República sostenía que: “Heredamos una sociedad lacerada por las desigualdades sociales. Una sociedad dividida en clases antagónicas de explotadores y explotados.”<sup>656</sup> En relación a ello, podemos comprender cuán grande era la desigualdad social, económica, cultural y educacional en dicha época. Efectivamente, en cualquiera de estos aspectos, se veía una clase privilegiada que gozaba del acceso a los bienes; poseía una educación de mejor nivel, y tenía más participación en la política. A diferencia de la clase proletaria que se fue quedando fuera de las diversas oportunidades. Sin embargo, la historiografía nos ha demostrado que el régimen militar llevó a cabo un sinnúmero de obras públicas que contribuyeron enormemente en la integración y modernización del país.

“En el balance del sector educacional se puede señalar que el Gobierno Militar obtuvo importantes logros: la cantidad de niños de familias pobres que no asistían al colegio se redujo de 41% en 1970 a 9,9 en 1982. El promedio de escolaridad, que en 1970 era de 4,3 años, sube a 8,25 en 1989; la cobertura de la educación media, que en 1970 era de 49,7 llega al 81,8 en 1988; el analfabetismo en la población mayor de 15 años, que en 1970 era de 11 bajo a 5,5 en 1989; la matrícula de educación superior, que en 1975 ascendió a 145.000 alumnos sube a 249.482 en 1990.”<sup>657</sup>

Como podemos observar, durante la dictadura se implementaron medidas que sin lugar a dudas, mejoraron la cobertura educacional del país. La educación es uno de los principales

---

<sup>655</sup> Fernandois, *La revolución inconclusa*, 642.

<sup>656</sup> Salvador Allende, discurso en el Estadio Nacional al día siguiente de asumir el cargo de presidente de la República, el 5 de noviembre de 1970. Partido Socialista de Chile. En <http://www.pschile.cl/columna.php?id=362>.

<sup>657</sup> Sánchez y Schiappacasse, *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*, 175.

soportes de la cultura y al mismo tiempo, un transporte para que disminuya la brecha social. Sin embargo, el cine y la historiografía coinciden en que esta es una lucha que se sigue dando hasta el día de hoy, pues, las relaciones entre los diversos grupos sociales continúan marcadas por una profunda línea divisoria, ya sea en términos ideológicos como económicos.<sup>658</sup>

## b) Ambiente psicológico:



659



660



661

Respecto al ambiente psicológico que atravesó la sociedad chilena durante la dictadura, se concluye que hubo muchos aspectos significativos que afectaron negativamente al correcto desarrollo de dicho periodo. Ahora, si a esto se le suma el momento previo en que fue impuesta aquella dictadura, los efectos negativos se pueden ahondar aún más. Aquel grupo que había visto en la Unidad Popular una oportunidad para cambiar las bases del país, ahora se descomponía entre la desaparición y el fracaso. Según Arturo Valenzuela, toda una generación de trabajadores, estudiantes e intelectuales había perdido a sus líderes e ilusiones. Se encontraban “atormentados por la paranoia y la culpa, proscritos de la vida pública y perseguidos como criminales, los sobrevivientes sufrieron solos o en pequeños grupos. Muchos de ellos quedaron a la deriva en el exilio psicológico, incapaces de aceptar la muerte de la revolución de Allende o de ajustarse a una vida bajo el mandato militar.”<sup>662</sup> En el filme *Imagen Latente*, Pedro, el personaje principal, describe la sociedad de aquel

<sup>658</sup> Ferandois, *La revolución inconclusa*, 236.

<sup>659</sup> Escena “Acta general de Chile”. Desfile militar en la ciudad de Copiapó. Se observa la constante presencia de los militares en la cotidianidad de los chilenos, lo cual genera una sensación de encierro y falta de libertad.

<sup>660</sup> Imagen de archivo. “Análisis: N°123-139, enero a abril de 1986”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78532.html>

<sup>661</sup> Imagen de archivo. “Violaciones a los derechos humanos durante el régimen militar”.

<sup>662</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 153.

periodo como “zombies vivientes,” haciendo alusión a que en el problema de la guerra, lo menos terrible era morir, lo grave era estar vivo y haberse muerto al mismo tiempo. Según este, “el país estaba sufriendo una muerte civil, donde no se podía amar, no se podía tener una familia, y no se podía desarrollar en un trabajo digno.”<sup>663</sup> En este sentido, la aplicación de la violencia si se convirtió en un estado psicológico de amargura y miedo, donde no había espacio para pensar en un futuro más ameno y esperanzador, ya que este era algo totalmente incierto. Sobre la instauración de la “cultura del miedo”, Claudia Barril sostiene que esta fue una forma de dominación social que significó al entorno cotidiano convertirse en una fuerza ajena y hostil:

“Se produjo la sensación de presente absoluto, sin futuro y sin pasado, en el que no hay expectativas ni deseo, solo un presente en el cual el ayer –que era el terror– se diluye, y el futuro –que es también terror– aguarda amenazante. En esta cultura, los ciudadanos vieron profundamente transformadas sus rutinas y hábitos sociales; y situaciones extremas que antes parecían imposibles ahora eran parte de la normalidad: allanamientos y detenciones, toques de queda, cortes de luz, desconfianza, sospecha, censura informativa, mentiras y secretos provenientes del miedo, posibles enfrentamientos y delaciones entre los mismos ciudadanos.”<sup>664</sup>

Todas estas situaciones fueron, poco a poco, condicionando los nuevos hábitos de los chilenos. Y si bien, no toda la población se vio afectada por las acciones represivas del régimen, una parte importante de la sociedad sí vivió en carne propia hechos como: la desaparición de familiares o amigos, el allanamiento de sus poblaciones, la censura de medios comunicativos, el exilio a tierras extranjeras, entre otros.

En el documental *Acta general de Chile*, Miguel Littín retorna al país de manera clandestina, aquí nos manifiesta que Chile se había convertido en una nación silenciada y gris. Las personas caminaban cabizbajas por las calles; trabajaban y cumplían sus quehaceres diarios sin ningún tipo de entusiasmo o motivación. La vida se había vuelto una rutina y “ya no tenía el sabor de hace algunos años atrás, cuando el país se había vuelto

---

<sup>663</sup> “Imagen latente”.

<sup>664</sup> Barril, *Las imágenes que no me olvidan*, 12.

tierra de sueños y esperanzas.”<sup>665</sup> La representación que se nos da es la de una sociedad que estaba determinada por la tristeza y la oscuridad. Ello se asemeja a los postulados de Arturo Valenzuela, quien sostiene que “Santiago se convirtió en una tensa ciudad atenuada donde los pasajeros viajaban silenciosos en las micros y las conversaciones de restaurantes se mantenían en murmullos.”<sup>666</sup> Sin embargo, no hay una muestra de lo angustiada y triste que se encontraba una parte importante de la población durante los años de la Unidad Popular, en donde las huelgas y la escasez fueron una constante de dicho periodo. Joaquín Fermandois sostiene que “la manera tangible en que se manifestó la crisis en el curso de 1972 fue la aparición de las largas filas para adquirir artículos de primera, pero también de segunda necesidad. Fueron las famosas “colas”, las que ayudan a describir gran parte de la experiencia cotidiana de chilenas y chilenos.”<sup>667</sup> Dichas “colas” fueron un motivo de rabia, frustración y angustia, siendo las dueñas de casa las que se mostraron más afectadas. No obstante, el cine ha evitado tocar esta parte de la historia, recalcando, únicamente, el ambiente de tristeza y angustia que se vivió durante el régimen militar.

En relación a lo anterior, la película *No* se refiere al régimen como un periodo de 17 años de ausencia de libertad. Pero para ser justos, esa falta de libertad había comenzado 3 años antes de que comenzara la dictadura. Gonzalo Vial sostiene que durante la Unidad Popular, el estatismo exacerbado, exagerado e inorgánico, que prácticamente abarcó todo y quiso administrar todo, quitando, obviamente, las facultades de las personas, también fue una forma de corromper la libertad de las personas, pues “todos sabemos que si el Estado gana facultades, es porque se las está quitando a las personas.”<sup>668</sup> Sin embargo, en la película esto no se toma en cuenta y solo se representa la ausencia de libertad de la época dictatorial, algo que dista de la realidad, ya que a principios de los 80 hay una apertura del régimen: vuelven a circular diversos movimientos políticos y algunos medios de comunicación opositores, y se acepta el reingreso de muchos exiliados. Como sostiene Jacqueline Mouesca, el año 1983 marca un decisivo punto de inflexión en el curso de la situación sociopolítica chilena. Se le conoce como “el año de las protestas” y se producen entonces una serie de transformaciones en la vida nacional:

---

<sup>665</sup> “Acta General de Chile”.

<sup>666</sup> Valenzuela y Constable, *Una nación de enemigos*, 154.

<sup>667</sup> Fermandois, *La revolución inconclusa*, 584.

<sup>668</sup> Vial, *Análisis crítico del régimen militar*, 83.

“Presionado por los acontecimientos, el gobierno se ve obligado a ceder posiciones en una serie de dominios. Se han relajado una serie de controles oficiales y numerosas publicaciones periodísticas empiezan a vivir una etapa de auge singular, en que la audacia de la denuncia de las lacras y arbitrariedades del régimen alcanzan niveles hasta entonces insospechados. Durante todo el primer semestre del 84 se vive un sorprendente desarrollo de diversas manifestaciones de opinión pública. Han nacido los grandes conglomerados políticos de la oposición y ésta se expresa constantemente de un modo que hasta hace pocos meses antes no era siquiera imaginable.”<sup>669</sup>

De hecho, el contexto evocado en el filme *No* es el de un periodo de apertura y libertad de expresión, pues, se estaba organizando un plebiscito donde la ciudadanía decidiría por la continuidad o término del gobierno de Pinochet. Este mismo suceso fue el que hizo que el periodo dictatorial finalizara y volviera la democracia al país.

Volviendo al documental *Acta general de Chile*, en él se retrata el tema del miedo generado por la represión militar. Ello queda de manifiesto en una de las escenas donde se narra que “Detrás de una noche calma, Santiago era una ciudad que estaba siendo constantemente vigilada: policías de civil, delatores; todo era posible: la detención arbitraria, la desaparición, los degollamientos, los asesinatos, las torturas y el terror como una razón de Estado, eran situaciones que se vivían constantemente en la ciudad.”<sup>670</sup> Estamos conscientes de que la dictadura implementó un régimen de represión y miedo; sin embargo, una parte de la sociedad si se sentía segura y conforme con este gobierno. Las huelgas y “tomas” habían terminado y la reactivación económica estaba dando buenos resultados. En un discurso realizado en Osorno, Pinochet invita a los ciudadanos a recordar:

“En qué abismo de escasez, caos, corrupción y barbarie tenía convertido a este país el Gobierno anterior, el Gobierno de la Unidad Popular, que pudo llegar al poder gracias a la ingenuidad de quienes hoy nos critican y andan buscando una nueva

---

<sup>669</sup> Mousesca, *El documental chileno*, 106.

<sup>670</sup> “Acta General de Chile”.

oportunidad para reincidir. Me permito recordar hoy las batallas campales en las calles, las tomas de tierras e industrias, las colas, el mercado negro, el desorden, la persecución política, el caos laboral, la inseguridad de las personas, el abuso de las autoridades, la suciedad de las calles y de los edificios, y tantas otras lacras que impulsaron a la ciudadanía a pedir la intervención de las Fuerzas Armadas para salvar al país. Que eso no se repita.”<sup>671</sup>

Como podemos observar, el cine que trata sobre la dictadura ha intentado remarcar todos los aspectos negativos de dicho periodo, dejando de lado que, para muchos, la época precedente tampoco fue de total complacencia y tranquilidad. Ello demuestra que, en comparación a la variedad de los relatos historiográficos, los cineastas han seguido solo una corriente ideológica, la cual se deja traslucir claramente en los filmes. Esto no quiere decir que el cine ha falseado la historia –de hecho, se acerca mucho a la realidad–, más bien, la ha analizado desde otro ángulo y le ha otorgado otra interpretación. La historia está llena de matices y se puede observar de distintas maneras. Con el simple hecho de analizar los discursos de Salvador Allende y de Augusto Pinochet podemos darnos cuenta rápidamente de cuan distintas pueden ser las visiones al respecto. Claramente los cineastas se sienten más representados con uno de estos personajes, sin embargo, siempre es bueno poner todos los puntos sobre la mesa. Así tendremos una visión mucha más amplia sobre el tema en cuestión. Además, como hemos podido darnos cuenta, la misma historiografía también dista en las múltiples temáticas que abarcan el periodo en cuestión. Podemos observar cuan distintas pueden ser contadas las historias entre el relato más conservador y pinochetista de Gonzalo Vial versus el relato proallendista de Steve Sterne o de Arturo Valenzuela. Al igual que los cineastas, los historiadores también tienen su visión sobre los hechos. La diferencia está en que las perspectivas entregadas por la historiografía son heterogéneas y las del cine son homogéneas.

---

<sup>671</sup> Discurso de Augusto Pinochet en Osorno, 17 de febrero de 1983.

## CONCLUSIONES

En esta investigación no hemos intentado proponer una visión sobre el gobierno de Augusto Pinochet, de hecho se buscó entregar un relato amplio y neutral sobre los hechos en cuestión y exento de juicios de opinión. Nuestro real objetivo era describir y analizar la visión que ha entregado el cine sobre dicho periodo y si es que esta se acerca o se aleja al relato historiográfico. En todos los filmes estudiados; mientras se realiza un homenaje al gobierno de la Unidad Popular y a la figura de Salvador Allende, al mismo tiempo se denuncia al régimen militar y a la figura del dictador. El cine ha tendido a ideologizarse y no representa a toda la población chilena, sino que a un porcentaje de personas que se sienten identificadas con corrientes ideológicas opositoras a Pinochet y a su legado. En este sentido, la cinematografía coincide en muchos aspectos con el relato historiográfico, pero ha reflejado solo una parte de este, la parte que representa a todos los que sufrieron la cara más dura del gobierno militar. Sin embargo, la historia es sumamente amplia y siempre podrá ser abordada desde múltiples perspectivas. Nosotros intentamos retratarla de la manera más objetiva posible, poniendo en la palestra todas las caras y representaciones que acompañan a este periodo histórico conocido como la dictadura militar.

Esta investigación buscó acercarse y analizar la historia del cine chileno y enlazarla con el contexto dictatorial. Son dos procesos que van de la mano y que en este caso, no pueden ser estudiados por separado. Es este enlace el que nos lleva a comprender las razones de los cineastas para crear un tipo de cine que se opone al régimen de Pinochet, los efectos que esto conllevó y las temáticas más comunes dentro de los filmes. Al momento en que Patricio Guzmán, Raúl Ruíz, Helvio Soto, Miguel Littín y muchos otros realizadores de la

época decidieron firmar el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, se pusieron la camiseta por aquel proyecto. Se encontraban en el inicio de un plan cinematográfico comunitario que buscaba renovar el cine nacional. Se trató de un periodo de mucho crecimiento y que tempranamente fue devastado por la dictadura, por ende, cuando debieron retomar sus vidas en el exilio, esta bandera de lucha se hizo presente, promoviendo un cine de resistencia que denunciaba la situación vivida en su país natal. Este proyecto se impulsó aún más gracias al enorme apoyo internacional, no solo por el asilo que recibieron muchos cineastas, sino porque, diversas naciones como Alemania, Suecia y Cuba, también apoyaron la salvaguarda de películas y la realización de múltiples filmes. La gran mayoría de estas obras denunciaban el régimen militar, abordando temáticas relacionadas con el sufrimiento del pueblo chileno, la opresión de los burgueses, la conspiración estadounidense, el Golpe de Estado, la represión militar y la vida en el exilio. Era un cine que estaba comprometido con esa causa revolucionaria que había sido truncada por la dictadura. Algunos de los filmes del periodo son: *La Batalla de Chile*, *Llueve sobre Santiago*, *Diálogo de exiliados* y *Acta General de Chile*.

Con la vuelta a la democracia, los gobiernos de la Concertación intentaron retomar y promover la industria cinematográfica nacional a través de programas de subvención estatal como CORFO y FONDART. La cineasta Tatiana Gaviola sostiene que lo principal de este periodo ha sido “la transformación de un Estado agresor en uno participativo”, poniendo énfasis en el término de las condiciones de vigilancia y censura impuesta por el régimen militar.”<sup>672</sup> Con el apoyo de la Concertación, apareció una nueva generación de cineastas y documentalistas que se tomaron la pantalla grande. Muchos de ellos no percibieron el régimen militar de forma directa, pero sí sienten un rechazo común hacia sus métodos de gobierno y a los efectos que este provocó, lo que ha estimulado el sentimiento de querer mantener la memoria de aquellos 17 años de silencio. Los nuevos realizadores buscaban retomar el legado de la generación pasada, pero adecuándola a la contingencia nacional. Entre 1989 y 1995, la cinematografía nacional estuvo determinada por una mirada del autor que estaba marcada por la soledad y el vacío. El cine nacional de inicios de los noventa fue aquel del “triunfo de los derrotados”, por ende, los realizadores sintieron la urgencia de

---

<sup>672</sup> Cavallo, Douzet y Rodríguez, *Huérfanos y perdidos*, 23.

establecerse como agentes retratistas de un duelo que la sociedad necesitaba vivir y expresar.<sup>673</sup> Durante este periodo surgieron diversas películas que “plantean una cierta coherencia temática en un cine que trataba de levantarse y a la vez curar las heridas, tratando de calar en las sensaciones de una sociedad de destino incierto y un pasado demasiado fresco como para olvidar.”<sup>674</sup> De esta forma, los rasgos identitarios que conectan a las películas de la primera mitad de los noventa son los de amargura y melancolía. El filme *Imagen Latente* es del año 1987, pero representa características similares a las obras cinematográficas de dicho periodo en cuestión.

A partir del nuevo decenio, el discurso de esta nueva generación de cineastas ya no es exactamente el mismo, ya no se busca representar la violencia de los años anteriores, más bien, se plantean reflexiones mucho más profundas en relación a la dictadura y a las secuelas que esta dejó. Se empiezan a reflejar temáticas como, el apagón cultural, la polarización social, las desventajas del sistema neoliberal, entre otros. Esta generación ha encontrado en el cine una forma de mantener la resistencia de sus antecesores y al mismo tiempo, de conservar la memoria de nuestro país. La formación histórica de las memorias emblemáticas es la labor de actores sociales motivados que luchan por legitimidad y primacía. Es una lucha contra el olvido, pues, “parte de la amnesia ocurre porque los sectores muy adinerados y la clase media, como beneficiarios de la prosperidad económica creada por el régimen militar, desarrollaron el hábito de la negación o de hacer la vista gorda sobre materias de violencia de Estado. Ellos aceptan la complacencia moral como el precio del bienestar o la comodidad económica... La dicotomía memoria-olvido es demasiado estrecha y restrictiva; tiende a alinear a un grupo de actores con la memoria y a otro con el olvido”<sup>675</sup> Los creadores que se ubican en este campo de la “posmemoria” están obligados a conocer y recordar los dolorosos sucesos de forma indirecta, únicamente a través de diarios, poemas, películas, fotografías, testimonios orales, etc. *Chicago Boys, I love Pinochet* y *El diario de Agustín* son un reflejo de los documentales de esta nueva generación, los cuales han sido capaces de reflejar sus hipótesis a través del uso de entrevistas y fuentes de archivo.

---

<sup>673</sup> Horta, *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, 21.

<sup>674</sup> *Ibíd.*, 22.

<sup>675</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 30.

Los cineastas y documentalistas que han retratado la dictadura militar de Pinochet se han visto dañados de distintas formas, no solo por el exilio o la violencia de Estado, sino porque la cultura y las artes sufrieron un fuerte apagón. Por ende, este es un cine victimario y de denuncia, donde todos los aspectos que tienen alguna relación con el régimen militar, han sido reflejados desde una perspectiva crítica y negativa: la opresión de los burgueses por sobre el proletariado, el control estadounidense, la maquiavélica figura de Augusto Pinochet, el Golpe de Estado, la represión de los militares, el capitalismo imperialista, la brecha económica y social, la polarización, el quiebre de la democracia, la imposición de una dictadura fascista y autoritaria, el levantamiento de las masas populares, la memoria de Salvador Allende, el exilio, la falta de libertad, y la censura, son las temáticas más comunes dentro de este “movimiento cinematográfico”.

A pesar de que las generaciones de cineastas han cambiado, este cine de denuncia se ha mantenido a través de las múltiples interpretaciones de los realizadores. A excepción de algunos hechos específicos, la historiografía y el cine se acercan bastante en sus relatos; sin embargo, la cinematografía se ha limitado a representar una parte de la historia, pasando por alto el testimonio de muchas personas que también se vieron afectadas por las políticas implementadas durante la Unidad Popular. La angustia por las constantes tomas; las largas filas para conseguir alimentos; el álgido movimiento social; la crisis económica, las riñas políticas; y el uso de violencia por parte de grupos extremistas, también fueron características de ese periodo. Todo ello, mientras la Unión Soviética y Estados Unidos intervenían descaradamente en los asuntos internos de nuestro país gracias al contacto que tenían con funcionarios públicos, empresarios, uniformados, dirigentes sociales y políticos corruptos con los que establecían sus acuerdos. “Toda intervención extranjera contaba con apoyo de nacionales para poder operar con éxito.”<sup>676</sup> Como bien señalan los historiadores ingleses Simon Collier y William F. Sater, “a pesar de lo triste que pueda ser esta afirmación, la verdadera desestabilización de Chile fue obra de los chilenos.”<sup>677</sup> A fin de cuentas, las circunstancias que se desarrollaron en esos tres años llevaron a que una parte importante de la sociedad sí estuviera de acuerdo con el Golpe de Estado. Pero la

---

<sup>676</sup> Silva et al., *Historia del 11 de septiembre*, 73.

<sup>677</sup> Simon Collier y William F. Sater, *Historia de Chile, 1808-1994* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 304.

permanencia de las Fuerzas Armadas en el poder durante 17 largos años y con el implacable uso de represión y violencia, es otra decisión, muy diferente a la que motivó Augusto Pinochet a destituir al presidente socialista.

Las interpretaciones sobre los hechos ocurridos antes, durante y después del 11 de septiembre son y seguirán siendo por mucho tiempo irreconciliables. La misma historiografía ha dilucidado los hechos de distintas formas, pero a diferencia del cine, esta se ha encargado de representar las diversas perspectivas de la sociedad. La gran mayoría de los cineastas –por sus vivencias personales–, solo ha representado una parte de la historia. Como postula Ascanio Cavallo, “una de las singularidades del régimen militar chileno es que no intentó crear un cine oficial, en parte porque consideraba que la comunidad del cine le era adversa, y porque fijó su foco en la televisión.”<sup>678</sup> Por ello, los actores sociales que hay detrás de los distintos modos de recordar se han encargado de definir lo que es verdadero y significativo a través del gran trauma colectivo que produjo la dictadura militar.<sup>679</sup> Estos han sido necesariamente selectivos en darle forma a la memoria y así luchar en contra del olvido propagado por sus antagonistas.

La historiografía es un medio de expresión intelectual y el cine histórico es una forma de expresión artística; sin embargo, ambos medios se definen por el conocimiento de la historia, por ende, uno de sus objetivos es indagar en una nueva versión del pasado. Como sostiene Mónica Villarroel, “asemejar un documental a la realidad objetiva es tan iluso como pensar que la historiografía sí puede reconstruir el pasado “tal como fue” –la vieja quimera positivista–, solo que con palabras.”<sup>680</sup> Tanto el cine histórico como la historiografía, son medios de conocimiento donde hay un posible espacio para la interpretación de la realidad pretérita. El director actúa de igual forma que un historiador, ambos recopilan y ordenan las fuentes en base a los postulados que quieren demostrar. Sin embargo, la cinematografía ha tendido a ser más juzgada respecto a su verosimilitud. Debemos entender que el cine tiene otras características, como por ejemplo, que puede acercarse a la realidad de una manera más didáctica al ser un medio audiovisual,

---

<sup>678</sup> Cavallo, Douzet y Rodríguez, *Huérfanos y perdidos*, 32.

<sup>679</sup> Sterne, *Recordando el Chile de Pinochet*, 30.

<sup>680</sup> Villarroel, *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 117.

otorgándole mayor facilidad al trabajo de la memoria. Los cineastas no buscan representar los hechos como si se tratara de un libro histórico, nos encontramos frente a un grupo de artistas que intenta plasmar sus propias interpretaciones a través de la pantalla grande. Como sostiene la cantautora Anita Tojoux “en cuanto al rol de las artes en general y de cualquier soporte creativo, me parece muy bonito cuando hay una visión de mundo. Cundo hay una reflexión ante mundo, hay un diálogo con el mundo. Sino tendría un fin publicitario.”<sup>681</sup> En este sentido, los cineastas que se han dedicado a representar la dictadura se sienten más representados con esa obra social y ello es lo que quieren transformar en arte. A fin de cuentas, es una mezcla entre arte y discurso, lo que genera una trascendencia mucho mayor. No se trata de una cinematografía comercial que busca cumplir con los estándares hollywoodenses, sino que busca cuidar la memoria nacional, o sea la cultura de nuestro país.

De esta forma, a pesar de que el cine sobre la dictadura ha tendido a ideologizarse, este sí puede ser considerado como una fuente histórica, ya que tiene la capacidad de representar una realidad y un contexto; pero con ciertos reparos, pues, también tiene la facultad de retratar aquella realidad de una forma subjetiva. Sin embargo, a veces la historiografía cumple las mismas características, sobre todo cuando se trata de temas tan polarizados ideológicamente. Peter Burke nos da una respuesta muy clara sobre el problema de la fiabilidad de las fuentes, y el argumento fundamental es que “una historia filmada, lo mismo que una historia pintada o escrita, constituye un acto de interpretación.”<sup>682</sup> Los hechos históricos pueden ser retratados por historiadores y cineastas, ambos son los dueños de la palabra en sus obras y eligen qué tema van a contar y cómo lo van a contar. No obstante, “si hay algún género cinematográfico que ha alcanzado su máximo grado de representación en los últimos veinte años, éste es, sin duda, el cine documental,”<sup>683</sup> pues, a la hora de reconstruir los perfiles históricos de un periodo, es probable que este género ofrezca más posibilidades para el apoyo de la memoria. Como hemos observado en los filmes estudiados, la ficción tiene un mayor grado de control sobre las obras, ya que no es

---

<sup>681</sup> <<Entrevista a Anita Tojoux>>, por Paula Bravo e Iván Valenzuela, *CooperativaFM* (2014).

<sup>682</sup> Burke, *Visto y no visto*, 207.

<sup>683</sup> Caparrós, Crusells y Mambloña, *100 documentales para explicar historia*, 17.

necesario argumentar sus postulados. A diferencia del documental, el cual, en algunas ocasiones, es radicado al montaje final.<sup>684</sup>

Como sostiene Jacqueline Mouesca, la gran diferencia entre el cine histórico de ficción y el documental es que, “si la ficción nos invita a participar en la construcción de una historia instalada en el mundo histórico, el documental, en cambio, nos invita a participar en la construcción de una argumentación dirigida hacia el mundo histórico.”<sup>685</sup> Las películas que tratan sobre la dictadura, como el caso de *Llueve sobre Santiago*, *Dawson Isla 10*, *El Clavel Negro*, *Diálogo de exiliados*, *Missing*, *No* y *Machuca* cumplen la función de retratar el pasado histórico, algunas se acercan a la realidad con mayor exactitud que otras; sin embargo, el objetivo principal es reconstituir aquella realidad. Muy distinta es la observación que podemos hacer sobre los documentales *La batalla de Chile*, *I love Pinochet*, *Chicago Boys*, *El diario de Agustín* y *Acta General de Chile*. En ellos, los realizadores buscan reflexionar sobre una realidad histórica en base a sus interpretaciones personales; y la forma de organizar su dinámica argumental ha sido a través de elementos demostrativos como: fotos, recortes de prensa, material audiovisual, entrevistas, recopilación de archivos, etc. El documental es un tratamiento creativo de la realidad; es la fina mezcla entre historicidad, narratividad, argumentación, experimentación y subjetivismo. Todo en un mismo género, cuya esencia y materia prima son extraídas de los elementos propios de la realidad. Y como postula José María Caparrós, es esa realidad la que, “precisamente, ha hecho que el documental encuentre a lo largo de la historia nuevos temas en los que centrarse, con intereses y objetivos distintos.”<sup>686</sup> Por ello, la generación de realizadores que surgió con la vuelta a la democracia ha tendido a representar la dictadura militar a través de obras documentales, ya que a través de este género han encontrado una manera de evolucionar y expandirse hacia nuevos horizontes. De esta forma, las temáticas observadas en los documentales que tratan sobre dicho periodo, tienen una mirada mucho más crítica y reflexiva. No se han quedado entrapados en un cine que manifiesta los hechos que todos ya conocemos, sino que, han promovido la reflexión sobre aquellos hechos a partir de las secuelas que generaron en la sociedad. Joaquín Fernandois sostiene

---

<sup>684</sup> Mouesca, *El documental chileno*, 16-17.

<sup>685</sup> *Ibíd.*, 13.

<sup>686</sup> Caparrós, Crusells y Mamblona, *100 documentales para explicar historia*, 19.

que el 11 de septiembre de 1973 ha sido una de las fechas más decisivas de la historia de Chile. Es inevitable la curiosidad que despiertan los sucesos ocurridos y los fenómenos de cambio, por ende, seguirá siendo durante largo tiempo, un foco de interés público e intelectual, lo que asegura que se seguirán escribiendo diversas historias al respecto.<sup>687</sup>

Por su parte, toda película y documental es considerada como una fuente histórica, ya que siempre será una fuente de información sobre el momento en que fue realizada. El guion, la dirección, el montaje, el proceso de producción y el sistema de financiación del filme, son elementos muy significativos de la sociedad en la que nació y en la que fue consumida cada realización cinematográfica.<sup>688</sup> En este sentido, la proximidad entre la época que narra una película y la fecha en que se realizó proporciona así una información doble sobre un mismo espacio temporal. En conformidad con esta idea, Pierre Sorlin sostiene que “la película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época. Siendo la ideología el cimiento intelectual de una época, el campo interior del cual se pueden plantear los problemas, el conjunto de medios gracias a los cuales se llega a exponerlos y desarrollarlos, cada film participa de esta ideología, es una de las expresiones ideológicas del momento.”<sup>689</sup> En este sentido, cada película puede ser estudiada como el reflejo ideológico del momento en que esta es realizada, por ello, los artistas que vivieron en carne propia la dictadura, quisieron representar las cosas de la forma que ellos las sentían cercanas, como por ejemplo: la destrucción de un sueño, la violencia de Estado, la censura, el exilio y el mismo golpe militar. A su vez, las obras realizadas con el retorno a la democracia han indagado en otras temáticas, como los efectos de la dictadura y las vivencias de la sociedad, por ello, no es extraño que en el documental *Chicago Boys* se observen manifestaciones callejeras que reniegan del sistema neoliberal al ser el causante de la desigualdad actual. Los filmes que tratan sobre la dictadura militar no pueden ser estudiados sin comprender su contexto de realización; en función de este hemos podido dar cuenta de las motivaciones que tuvo cada generación de cineastas para llevar a cabo un cine resistente, denunciante y victimario.

---

<sup>687</sup> Ferandois, *La revolución inconclusa*, 18.

<sup>688</sup> Caparrós, *100 películas sobre Historia Contemporánea*, 11.

<sup>689</sup> Sorlin, *Sociología del cine*, 48.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Especializada

#### 1.1 Libros

- Bourdé, Guy y Martin Hervé. *Las Escuelas Históricas*. Madrid: Akal, 1992.
- Burke, Peter. Visto y no Visto. *El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Caparrós Lera, José María. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza, 2004.
- Caparrós Lera, José María, Magí Crusells y Ricard Mamblona. *100 documentales para explicar historia. De Flaherty a Michael Moore*. Madrid: Alianza, 2010.
- Rosenstone, Robert. *El pasado en Imágenes. El desafío del cine a la idea de historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Sorlin, Pierre. *The Film in History*. Estados Unidos: Barnes & NobleVillarroel, 1980.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

#### 1.2 Artículo de revista electrónica

- Goyeneche-Gómez, Edward. “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual”, *Scielo*, Septiembre 13, 2012. En <http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/2594/2893>

-Zubiaur Carreño, Francisco. “El cine como fuente de la Historia”, *Memoria y Civilización (M&C)*, Agosto, 2005. En [https://www.cinehistoria.com/el\\_cine\\_como\\_fuente\\_de\\_la\\_historia.pdf](https://www.cinehistoria.com/el_cine_como_fuente_de_la_historia.pdf)

## 2. General

### 2.1 Libros

- Águila, Ernesto. *Los desafíos del progresismo. Hacia un nuevo siglo en la política chilena*. Santiago de Chile: Catalonia, 2005.
- Cavallo, Ascanio, Manuel Salazar y Oscar Sepúlveda. *La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época 1973-1988*. Chile: Debolsillo, 2004.
- Collier, Simon y William F. Sater. *Historia de Chile, 1808-1994*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Correa Sutil, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña. *Historia del siglo XX chileno*. Chile: Sudamericana, 2001.
- Correa Sutil, Sofía. *Chile en el siglo XX*. Chile: Emison Ltda, 1986.
- Corvera Vergara, María Teresa, Chonchol, Jacques, Goic, Alejandro, Moreno, Rafael, Valdés, Alberto, Rubio, Pablo, Serani, Edmundo, Vázquez, David. *Reforma Agraria Chilena. 50 años: historia y reflexiones*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2017.
- De Castro, Sergio, Pablo Barahona, Sergio Undurragay Emilio Sanfuentes. *El Ladrillo*. Santiago: Centro de Estudios Públicos, 1992.
- Fermendois, Joaquín. *La revolución inconclusa. La izquierda chilena y el gobierno de la Unidad Popular*. Chile: Centro de Estudios Públicos, 2013.
- Fontaine Talavera, Arturo y Miguel González Pino. *Los mil días de Allende*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos, 1997.
- Garretón, Manuel Antonio y Tomás Moulian. *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1993.
- Huneus, Carlos. *El Régimen de Pinochet*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.
- Lakoff, Geroge. *Puntos de reflexión. Manual del progresista*. Barcelona: Península, 2008.

- Morris, James. *Las élites, los intelectuales y el consenso. Estudio de la cuestión social y el sistema de relaciones industriales en Chile*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1967.
- Pinochet, Augusto. *Patria y democracia*. Chile: Andrés Bello, 1983.
- Pinto, Julio, Verónica Valdivia y Rolando Álvarez. *Su revolución contra nuestra revolución. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)*. Chile: LOM, 2006.
- Salazar, Gabriel. *La violencia política popular en las “grandes alamedas”. Santiago de Chile 1947-1987 (una perspectiva histórico-popular)*. Chile: SUR, 1990.
- Sánchez, Francisco y Mauricio Schiappacasse. *Augusto Pinochet. El reconstructor de Chile*. Chile: Maye, 2010.
- Silva Bijit, Roberto, Daniel Avendaño Caneo, Claudio Espejo Bórquez y Miguel Núñez Mercado. *Historia del 11 de septiembre de 1973*. Santiago de Chile: Catalonia, 2013.
- Silva León, Arnaldo. *Breve Historia de la Revolución Cubana*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2013.
- Sckolink, Mariana y Berta Teitelboim. *Pobreza y desempleo en poblaciones. La otra cara de la moneda*. Chile: PET, 1998.
- Sterne, Steve. *Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres 1998*. Chile: Universidad Diego Portales, 2009.
- Urbano Astorga, Freddy. *El puño fragmentado. La subjetividad militante de la izquierda del Chile post-dictatorial*. Chile: Escaparate, 2008.
- Valenzuela, Arturo y Pamela Constable. *Una nación de enemigos. Chile bajo Pinochet*. Chile: Universidad Diego Portales, 2013.
- Vial, Gonzalo. *Análisis crítico del régimen militar*. Chile: Universidad Finis Terrae, 1998.

## **2.2 Artículos de revista**

- Acevedo Arriaza, Nicolás. “Un fantasma recorre el campo: Anticomunismo, sindicalización campesina y Ley de Defensa Permanente de Democracia (Chile, 1946-1948)”, *Scielo*, N°42, junio 2015. En [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-12432015000100005](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-12432015000100005).
- Advis Vitaglich, Luis. “La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida”, *Cuadernos de la Música Iberoamericana*, Volúmen 1, 1996. En

file:///C:/Users/berni/Downloads/61318-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4564456554536-1-10-20180810.pdf.

-Álvarez Vallejos, Rolando. “La Unidad Popular y las elecciones presidenciales de 1970 en Chile: la batalla electoral como vía revolucionaria” *CLACSO*, N°28, noviembre. En <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/osal/osal28/14Alvarez.pdf>.

-Arellano, Juan Carlos. “El Partido Nacional en Chile: su rol en el conflicto político (1966-1973)”, Atenea, N°499, Concepción, 2009. En [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622009000100010](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000100010).

-Cristi, Renato. “La primera etapa de Jaime Guzmán”. *Estudios Públicos*, N°143, 2016. En [https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20161004/20161004134220/rev143\\_rcristi.pdf](https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20161004/20161004134220/rev143_rcristi.pdf).

-Del Pozo, José. “Los gobiernos radicales en Chile frente al desarrollo (1938-1952)”, *Caravelle*, N°53, 1989. En [https://www.persee.fr/doc/carav\\_1147-6753\\_1989\\_num\\_53\\_1\\_2406](https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1989_num_53_1_2406).

-Engel, Eduardo y María Raquel Araos. “Desempleo, votación histórica y el plebiscito de 1988” *Colección Estudios CIEPLAN*, N°27, diciembre, 1989. En [http://www.cieplan.org/media/publicaciones/archivos/89/Capitulo\\_1.pdf](http://www.cieplan.org/media/publicaciones/archivos/89/Capitulo_1.pdf).

-Fermendois, Joaquín “¿Peón o actor? Chile en la Guerra Fría (1962-1973)”, *Estudios Públicos*, N°72, 1998. En [https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303183734/rev72\\_fermendois.pdf](https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303183734/rev72_fermendois.pdf).

-Gamboa Valenzuela, Ricardo. “Reformando reglas electorales: la cédula única y los pactos electorales en Chile (1958-1962)”, *Scielo*, Vol. 31, N°2, 2011. En [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-090X2011000200001](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-090X2011000200001).

-Lagos, Gustavo. “Reflexiones sobre la nacionalización del cobre chileno”, *Pontificia Universidad Católica de Chile*, Programa de Investigación en Economía de Minerías, Santiago, Chile, Julio de 2011. En [http://www.gustavolagos.cl/uploads/1/2/4/2/12428079/reflexiones\\_g.\\_lagos\\_nacionalizacion\\_del\\_cobre\\_g.\\_lagos\\_4-4-13\\_a.pdf](http://www.gustavolagos.cl/uploads/1/2/4/2/12428079/reflexiones_g._lagos_nacionalizacion_del_cobre_g._lagos_4-4-13_a.pdf).

-Robayo Pedraza, Miryam Ibeth. “La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX”, *Calle 14: revista de Investigación en el campo del arte*, Vol. 10, N°16, 2015. En <http://www.redalyc.org/pdf/2790/279042458005.pdf>.

-Selser, Gregorio. “Las bases de EE.UU. en Panamá. El destino del Comando Sur y de la Escuela de las Américas”, *Nueva Sociedad*, N°63, Noviembre-Diciembre 1982. En [https://nuso.org/media/articles/downloads/999\\_1.pdf](https://nuso.org/media/articles/downloads/999_1.pdf).

-Valdivia Ortiz, Verónica. “Yo, el León de Tarapacá. Arturo Alessandri Palma, 1915-1932”, *Historia*, Vol.32, 1999. En file:///C:/Users/berni/Downloads/000313068.pdf.

### 3 Sobre cine chileno

#### 3.1 Libros

-Barril, Claudia. *Las imágenes que no me olvidan*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.

-Bordwell David, Janet Staiger y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.

-Cavallo, Ascanio, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990 – 1999*. Chile: Uqbar, 2007.

-Corro, Pablo. *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.

-Del Valle, Ignacio. *Cámaras en trance, El nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*. Chile: Cuarto Propio, 2014.

-Entel, Alicia, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich. *Escuela de Frankfurt, razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

-Horta, Luis. *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno 1990-2010*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.

-Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM, 2005.

-Ríos, Héctor y José Román. *Hablando de cine*. Santiago de Chile: Ocholibros, 2012.

-Ruffinelli, Jorge. *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile: Uqbar, 2008.

-Salinas, Claudio y Hans Stange. *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago de Chile: Uqbar, 2008.

-Vera-Meiggs, David. *La verdad imaginaria: los mitos van al cine*. Santiago de Chile: universitaria, 2013.

-Villarroel, Mónica. *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago de Chile: LOM, 2013.

-Villaruel, Mónica e Isabel Mardones. *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.

### **3.2 Tesis de licenciatura**

-Alzate Mejía, Diana Martitza. “Exilio y dictadura, una percepción cinematográfica”, tesis de magíster, Historia, Universidad de Concepción, 2013.

-Bell Walsdpurger, Paula Ignacia. “Cine chileno e identidad: la sociedad chilena representada a través del séptimo arte”, tesis de licenciatura, Sociología, Universidad de Chile, 2016.

-Muñoz Sánchez, Cristian. “Prensa de oposición en dictadura. La revista APSI como plataforma discursiva de la Revolución Socialista. 1980-1988”, tesis de licenciatura, Historia, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2015.

### **4. Documento de archivo obtenido en internet**

-“Ley N°12.927 deroga la Ley de Defensa Permanente de la Democracia”, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. En [https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle\\_eleccion?handle=10221.1/63061&periodo=1925-1973](https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63061&periodo=1925-1973).

-“Historia Corfo”, Corfo. En <https://www.corfo.cl/sites/cpp/movil/historiacorfo>.

-Carta al director, “4 de septiembre de 1924: otros tiempos, otros golpes”, Diario Universidad de Chile, septiembre 2014. En <https://radio.uchile.cl/2014/09/02/4-de-septiembre-de-1924-otros-tiempos-otros-golpes/>.

-Alejandro Luis Polanco Ramírez, “El pensamiento jurídico-social de Eduardo Novoa Monreal. Cambio social y juristas en Chile años 60-70 S.XX. XIV Jornada Interescuelas/ Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013. En <http://cdsa.aacademica.org/000-010/285.pdf>.

-“Las frases más controvertidas del ex dictador Augusto Pinochet”, 20 minutos. En <https://www.20minutos.es/noticia/180543/0/pinochet/frases/polemicas/>.

-“Los hombres de las privatizaciones”, Revista Punto Final. En <http://www.puntofinal.cl/010302/nac.html>.

- “Consulta Nacional otorga respaldo a régimen militar”, Biblioteca del Congreso Nacional. En [https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle\\_eleccion?handle=10221.1/63185&periodo=1973-1990](https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63185&periodo=1973-1990).
- “Plebiscito aprueba nueva Constitución Política”, Biblioteca del Congreso Nacional. En [https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle\\_eleccion?handle=10221.1/63186&periodo=1973-1990](https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63186&periodo=1973-1990).
- “El cine chileno (1910-1950)”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3375.html#presentacion>.
- “Nuestro Cine, Aldo Francia, Antología”, Centro Cultural Palacio La Moneda. En <http://www.ccplm.cl/sitio/wp-content/uploads/2015/12/antolog%C3%ADa-aldo-francia-texto-completo.pdf>.
- “Cine chileno en el exilio (1973-1983)”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3336.html>.
- “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, Cinechile. Enciclopedia del cine chileno. En <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular/>.
- “La batalla de Chile”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96647.html>.
- “Imagen Latente”, Cine Chile. En <http://www.cinechile.cl/pelicula-6>.
- “Concertación de Partidos por la Democracia”, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, BCN. En [https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos\\_politicos/wiki/Concertaci%C3%B3n\\_de\\_Partidos\\_por\\_la\\_Democracia#Historia](https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Concertaci%C3%B3n_de_Partidos_por_la_Democracia#Historia).
- “Patricio Aylwin Azócar. Reseñas biográficas”, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, BCN. En [https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas\\_parlamentarias/wiki/Patricio\\_Aylwin\\_Az%C3%B3car](https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Patricio_Aylwin_Az%C3%B3car).
- “La Escuela de las Américas”, Centro de Estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile. En [http://www.archivochile.com/Imperialismo/escu\\_ameri/USescamerica0004.pdf](http://www.archivochile.com/Imperialismo/escu_ameri/USescamerica0004.pdf).

- “El último discurso de Salvador Allende”, Cooperativa. En <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/el-ultimo-discurso-de-salvador-allende/2013-09-11/131446.html>.
- “Venceremos”, Música. En <https://www.musica.com/letras.asp?letra=841361>.
- “Revista La Bicicleta (1978-1990)”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100795.html>.
- “Historia”, Archivo Fortín Mapocho. En <http://www.archivofortinmapocho.cl/historia/>.
- “Análisis”, Biblioteca Nacional de Chile, MC, En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96756.html>
- “La transformación económica chilena entre 1973-2003”, Biblioteca Nacional Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-719.html>
- Salvador Allende, discurso en el Estadio Nacional al día siguiente de asumir el cargo del presidente de la República, el 5 de noviembre de 1970. Partido Socialista de Chile. En <http://www.pschile.cl/columna.php?id=362>
- “Constantin Costa-Gavras”, Filmin. En <https://www.filmin.es/director/constantin-costa-gavras>.
- “Pablo Larraín”, Cine Chile. Enciclopedia de cine chileno. En <http://cinechile.cl/persona/pablo-larrain/>.
- “Andrés Wood”, Cine Chile. Enciclopedia de cine chileno. En <http://cinechile.cl/persona/andres-wood/>.
- “Miguel Littín”, Cineteca Virtual Universidad de Chile. En [http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod\\_re=6](http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=6).
- “Raúl Ruiz”, Cineteca Virtual Universidad de Chile. En [http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod\\_re=16](http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=16).
- “Ulf Hultberg”, Original Film AB. En <https://originalfilmab.wixsite.com/originalfilmab/ulf-hultberg>.
- “Helvio Soto”, Cineteca Virtual Universidad de Chile. En [https://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod\\_re=5](https://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=5).
- “Pablo Perelman”, Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, En <http://cinechile.cl/persona/pablo-perelman/>.

-“Patricio Guzmán”, Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, En <http://cinechile.cl/persona/patricio-guzman/>.

- “Material pedagógico. Patricio Guzmán. Cine documental y memoria”, Consejo Nacional de la Cultura

-“Ignacio Agüero”, Cine Chile. Enciclopedia de cine chileno, En <http://cinechile.cl/persona/ignacio-aguero/>.

-“Marcela Said”, Cine Chile. Enciclopedia de cine chileno. En <http://cinechile.cl/persona/marcela-said-cares/>.

-“Carola Fuentes”, Universidad de Chile. En <http://www.icei.uchile.cl/instituto/estructura/cuerpo-academico/carola-fuentes>.

## **5. Imagen de archivo obtenida en internet**

-“Bombardeo de La Moneda, 11 de septiembre de 1973”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85787.html>.

-“Portada de Instructivo general para las Juntas de Abastecimiento y Control de Precios, 1973”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-340775.html>.

-“Violaciones a los derechos humanos durante el régimen militar”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85823.html>.

-“Portada de Fortín Mapocho: N°305, 12 septiembre de 1984”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-81492.html>.

-“El complejo mundo del exilio”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85420.html>.

-“Santiago (1968)”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-77232.html>

-“Panfletos del periodo de la dictadura militar (1973-1988)”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-77920.html>

-“Análisis: N°123-139, enero a abril de 1986”, Biblioteca Nacional de Chile, MC. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78532.html>

## **6. Entrevistas**

- Entrevista a Silvio Caiozzi. Por Bernardita Andrews, Encuentro cinéfilo *Universidad Finis Terrae* (2018).
- Entrevista a Pablo Perelman. Por Marco Fajardo, *El Mostrador* (2008).
- Entrevista a Augusto Pinochet. *La Nación* (3 de marzo 1983).
- Entrevista Augusto Pinochet. *La Tercera de la Hora* (8 de marzo de 1981).
- Entrevista a Ignacio Achurra. Por Valentina Ortega, *Zona de Estrellas en Zona Latina* (2018).
- Entrevista a Anita Tojoux. Por Paula Bravo e Iván Valenzuela, *CooperativaFM* (2014).
- Entrevista a Pablo Larraín. Por EFE, *La Tercera* (2008).

## **7. Fuentes**

### **7.1 Películas**

- “Diálogo de exiliados”, Raúl Ruiz (1975).
- “Missing”, Constantin Costa-Gavras (1982).
- “Llueve sobre Santiago”, Helvio Soto (1976).
- “No”, Pablo Larraín (2012).
- “El clavel negro”, Ulf Hutberg (2007).
- “Machuca”, Andrés Wood (2004).
- “Dawson Isla 10”, Miguel Littín (2009).
- “Imagen Latente”, Pablo Perelman (1987).

### **7.2 Documentales**

- “Acta general de Chile”, Miguel Littin (1986).
- “La batalla de Chile, La insurrección de la burguesía” (parte 1), Patricio Guzmán (1975).
- “La batalla de Chile, El golpe de estado” (parte 2), Patricio Guzmán (1976).
- “La batalla de Chile, El poder popular” (parte 3), Patricio Guzmán (1979).
- “El diario de Agustín”, Ignacio Agüero (2008).
- “I love Pinochet”, Marcela Said (2001).
- “Chicago Boys”, Carola Fuentes; Rafael Valdeavellano (2015).
- “Pinochet”, Ignacio Zegers Blachet (2012).

## ANEXOS

### Anexo N°1: Fichaje técnico de las películas

#### 1. Missing



-Año: 1982

-País: Estados Unidos

-Autor: Konstantinos Costa-Gavras, conocido como Costa-Gavras es un director y guionista de cine francés de origen griego, nacido el 13 de febrero de 1933 en Lutra-Iraias, Atenas, Grecia. En París se licenció de literatura y luego entró al Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC). Se caracteriza por su compromiso político sobre la actualidad, lo cual queda registrado en el alto grado de contenido social, político e histórico reflejado en sus

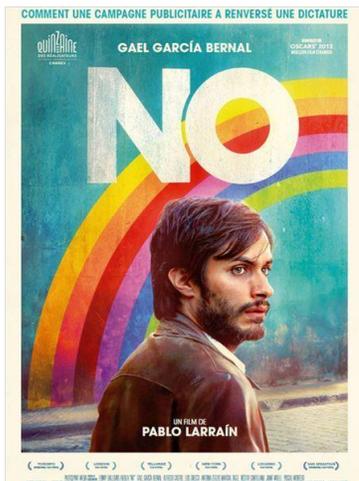
diversas obras. Esto se demuestra en películas como *Missing* (1982), *Estado de sitio* (1972), *La confesión* (1970), entre otras.<sup>690</sup>

-Sinopsis: Película basada en la historia real de Charly Horman, un periodista estadounidense residido en Santiago de Chile que desaparece días después del Golpe de

<sup>690</sup> “Constantin Costa-Gavras”, Filmin. En <https://www.filmin.es/director/constantin-costa-gavras>.

Estado. Charly trabajaba en un periódico de corte marxista y durante el transcurso de la película, su novia y su padre se dedicaron a buscar su paradero por todos los rincones de la ciudad. Los cuales no reciben la ayuda necesaria por parte de la embajada estadounidense, llevándolos a sospechar que Charly había sido capturado por el hecho de tener información confidencial sobre las relaciones cercanas entre la Casa Blanca y los opositores de la Unidad Popular previo al golpe militar. Se observa un ambiente de incertidumbre y miedo: muchos no se atreven a salir de sus casas porque se oyen constantes disparos y bombardeos en las calles, las cuales contienen militares vigilando y cadáveres tirados.

## 2. No



-Año: 2012

-País: Chile

-Autor: Pablo Larraín es un cineasta, productor, director y guionista chileno que nació el 19 de agosto de 1976 en la ciudad de Santiago. Estudió comunicación audiovisual en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC) y actualmente es socio fundador de Fabula, una empresa dedicada al desarrollo del cine y la publicidad. El cineasta ha sido nominado a los Premios Oscar por la película *No* (2012),

así como a los Premios Globo de Oro por sus filmes *El club* (2015) y *Neruda* (2016).<sup>691</sup>

-Sinopsis: Luego de 15 años de dictadura militar, un plebiscito es acordado para el día 5 de octubre de 1988, donde se definirá el fin del régimen de Pinochet o su permanencia en el gobierno. El publicista Rene Saavedra es quien se encarga de dar vida a la campaña del No, la cual busca entregar un mensaje novedoso basado en la alegría y la esperanza por los cambios que están por venir, haciendo alusión a conceptos como la libertad, la paz y el optimismo; conceptos que habían sido borrados durante los últimos 15 años de gobierno. En contraposición, la campaña del Sí buscará atemorizar a la ciudadanía. Esta apuntaba al progreso y desarrollo alcanzado en el país y a su probable desvanecimiento si es que perdía el gobierno oficial.

<sup>691</sup> "Pablo Larraín", Cine Chile. Enciclopedia de cine chileno. En <http://cinechile.cl/persona/pablo-larrain/>.

### 3. Machuca



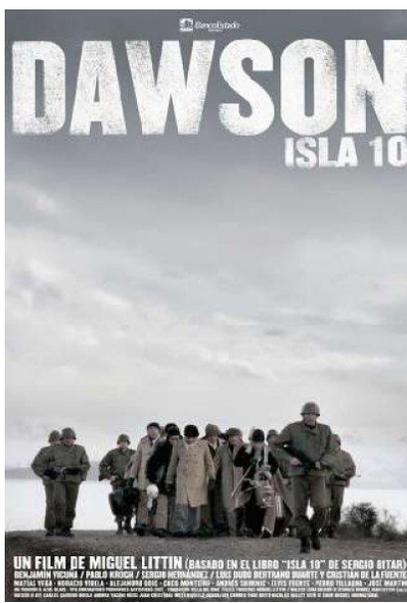
-Año: 2004

-País: Chile

-Autor: Andrés Wood es un director y guionista nacido el 14 de septiembre de 1965 en Santiago de Chile. Primero estudió Ingeniería Comercial en la Pontificia Universidad Católica, y entre 1990 y 1991 viajó a Nueva York para estudiar cine.<sup>692</sup>

Algunos autores postulan que la estrategia de desarrollo fílmico de Andrés Wood se caracteriza por seguir una cierta lógica de mercado, la cual le permitió evolucionar ya sea en películas sencillas o masivas. Luis Horta sostiene que un claro ejemplo de esto fue la incorporación del sujeto popular como arquetipo, lo que permite al espectador identificarse claramente con las historias que ve proyectadas en la pantalla, tanto por las temáticas, como por los protagonistas.<sup>693</sup>

-Sinopsis: Nos encontramos a finales de los álgidos años de la Unidad Popular, donde la polarización política y la movilización social hacen de Santiago una ciudad dividida y agitada. Gonzalo Infante y Pedro Machuca son dos niños (11 años) de realidades distintas que se vuelven compañeros de curso gracias a las nuevas medidas sociales aplicadas por el padre McEnroe en el colegio Saint Patrick (inspirado en el rector del colegio Saint George, Gerardo Whelan). El primero vive en un barrio acomodado y el segundo en una humilde población. A través de la fuerte amistad que crece entre ambos podemos observar las grandes desigualdades entre dos mundos paralelos: los estilos de vida, las oportunidades para superar la crisis económica, las marchas callejeras, los temas familiares y sus respectivas preocupaciones son algunas de las situaciones cotidianas que envuelven esta amistad y que no la dejarán perdurar en el tiempo.



### 4. Dawson Isla 10

-Año: 2009

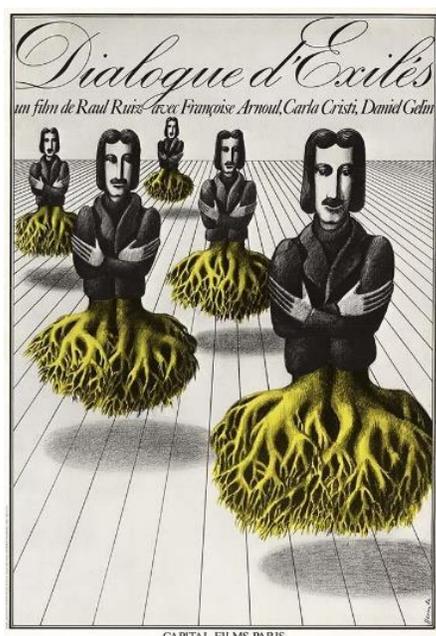
-País: Chile

de cine chileno. En <http://cinechile.cl/persona/andres-wood/>.  
32.

-Autor: Miguel Littín es un director de cine, televisión, guionista y escritor chileno que nació el 9 de agosto de 1942. Primero estudió teatro en la Universidad de Chile y posteriormente comenzó a ejercer como cineasta. Desde los inicios de su carrera tuvo mucho éxito, siendo nominado por el mismísimo Salvador Allende como el presidente de los estudios estatales Chilefilms. Desde 1973 se radicó en México y luego en España. Solo el fin de la dictadura le permitió volver legalmente a su país natal. Su filmografía es muy extensa, donde destacan títulos como *El chacal de Nahueltoro* (1969), *Actas de Marusia* (1975) y *La tierra prometida* (1973). Todos ellos tratan temas políticos y sociales, llevándolo a convertirse en un gran ícono del cine militante y comprometido con las clases más desfavorecidas del país.<sup>694</sup>

-Sinopsis: Esta es una historia real basada en el diario de vida del prisionero Sergio Bitar. Luego del Golpe de Estado, un grupo de políticos cercanos al recién derrocado presidente, Salvador Allende, son arrestados y llevados al campo de concentración Isla Dawson, el cual se encuentra ubicado en el extremo sur del país. La reclusión, las bajas temperaturas, el trabajo duro, la violencia, el hacinamiento, la deshumanización por parte de algunos militares, los interrogatorios, el aislamiento y las múltiples enfermedades son algunas de las situaciones cotidianas a las que se ven expuestos los prisioneros durante su estadía en el campo de concentración.

## 5. Diálogo de exiliados



-Año: 1975

-País: Francia

-Autor: Raúl Ruiz nació en Puerto Montt el 25 de julio de 1941 y murió en París el 19 de agosto de 2011. Fue un cineasta radicado en Francia, país en el que se exilió luego del golpe militar. A principios de los años 60 se dirigió a Argentina para estudiar cine en la naciente Escuela de Santa Fe; sin embargo, al año vuelve a su país natal. En 1968 presenta su primer largometraje *Tres tristes tigres* (1968), el cual lo lleva a convertirse

Chile. En [http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod\\_re=6](http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=6).

en una de las figuras más emblemáticas del “Nuevo Cine Chileno.” Con el pasar del tiempo, Ruíz se distanció de las obras militantes, pues, comenzó a experimentar en un área mucho más creativas, surrealistas e irónicas. Algunas de sus obras más destacadas son *Palomita blanca* (1973), *La hipótesis del cuadro robado* (1978) y *Misterios de Lisboa* (2010). Sus películas le han otorgado diversos reconocimientos, obteniendo importantes premios en distintas oportunidades. En 1986 obtuvo el Premio al Mejor Cineasta del Año otorgado por el Festival de París y en 1997 el gobierno chileno le entregó el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales.<sup>695</sup>

-Sinopsis: Un grupo de exiliados forma una comunidad en la ciudad de París. En donde se presentan múltiples complicaciones para subsistir: los problemas de hacinamiento no permiten el ingreso de más exiliados, algunos integrantes se encuentran muy enfermos, otros no manejan el idioma francés, y muchos no pueden encontrar trabajo. Todo esto se agudiza por las múltiples rencillas políticas entre los mismos comunistas, socialistas y radicales que viven dentro de la comunidad. Son las mismas diferencias políticas que los dividían durante la Unidad Popular y que ahora les impide organizarse.

## 6. El clavel negro



-Año: 2007

-País: Suecia

-Autor: Ulf Hutberg es un director y productor de cine y televisión. Nació en Estocolmo y estudió en la Universidad de Lund, Suecia. Desde el año 1970 es el propietario de la productora Original Films AB, pero también trabajó como director de televisión en SVT y *Swedish Television*. Algunas de sus películas más destacadas son *La hija del puma* (1994) y *El clavel negro* (2007), ambas producidas en Latinoamérica. En la primera recibió el Premio de la Academia Sueca al Mejor Director.<sup>696</sup>

-Sinopsis: Durante la Unidad Popular, Harald Edelstam es designado como el nuevo embajador sueco en Chile, el cual cree en el proyecto social de Salvador Allende y busca

<sup>695</sup> “Raúl Ruiz”, Cineteca Virtual Universidad de Chile. En [http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod\\_re=16](http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=16).

<sup>696</sup> “Ulf Hultberg”, Original Film AB. En <https://originalfilmab.wixsite.com/originalfilmab/ulf-hultberg>.

asistirlo para cumplir las metas de su excepcional proyecto socialista. Sin embargo, al poco tiempo los militares se instalan en el poder, y con ellos una fuerte censura y represión. Edelstam buscará la manera de entregar apoyo a cientos de personas perseguidas por las fuerzas del gobierno. La película está basada en hechos reales y nos muestra el rol que tomó la embajada sueca durante los primeros días del régimen militar. En donde se auxilió a cientos de personas para luego sacarlas del país. La Junta Militar, agobiada por los actos cometidos por el embajador, lo termina expulsando de Chile.

## 7. Lluve sobre Santiago



-Año: 1975

-País: Francia y Bulgaria

-Autor: Helvio Soto es un director y guionista que nació en Santiago de Chile el 21 de febrero de 1930 y murió en la misma ciudad el 29 de noviembre de 2001. Estudió algunos años Derecho en la Universidad de Chile y participó en el Teatro del Ensayo de la Universidad Católica, egresando en 1951. Estuvo fuera de Chile durante ocho años, periodo en el que se instaló en Costa Rica, México, Ecuador y Argentina, donde trabajó en el área de televisión y radio. Se le considera uno de los cineastas chilenos más emblemáticos, destacando

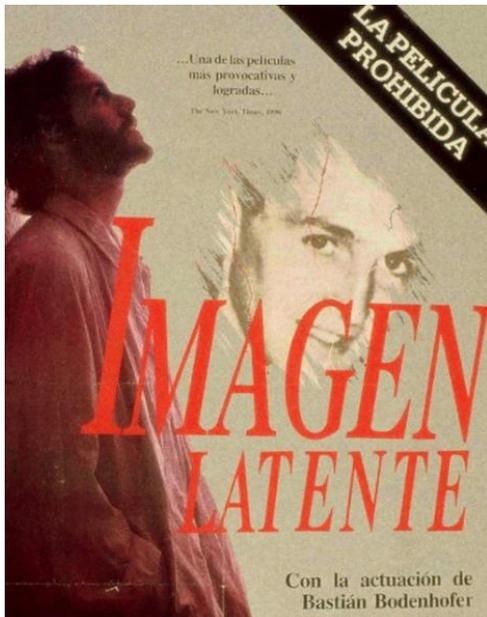
en películas como *Caliche sangriento* (1969) y *Voto + fusil* (1971). Al igual que sus pares de la época, luego del Golpe de Estado, Helvio Soto sufrió de la represión dictatorial y debió exiliarse en tierras extranjeras.<sup>697</sup>

-Sinopsis: Salvador Allende es electo presidente e inmediatamente sus oponentes comienzan a tomar medidas necesarias para sacarlo del poder. Por un lado, se realiza un bloqueo económico que busca paralizar la economía nacional, y por otro lado, las altas esferas políticas pertenecientes a la oposición y al gobierno estadounidense organizan un Golpe de Estado que pretende destituirlo. Llega el día 11 de septiembre de 1973 y cae una

<sup>697</sup> "Helvio Soto", Cineteca Virtual Universidad de Chile. En [https://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod\\_re=5](https://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=5).

nube negra sobre Santiago. Tanques, bombardeos y aviones militares invaden la ciudad. El gobierno oficial lucha resistientemente, pero la guerra es desigual. La Unidad Popular es vencida, sin embargo, el pueblo mantendrá presente en su corazón la memoria de Salvador Allende.

## 8. Imagen Latente



-Año: 1987

-País: Chile

-Autor: Pablo Perelman es un director, guionista y montajista que nació en Santiago de Chile el año 1948. Comenzó estudiando Ingeniería en la Universidad de Chile, sin embargo solo estuvo dos años ahí, ya que en 1968 ingresó a la Escuela de Cine INSAS en Bruselas. Perelman era militante del MIR, pero en 1975 debió exiliarse luego de que la DINA secuestrara a su hermano Juan Carlos y a su compañero de casa, Jorge Müller. Primero estuvo en Venezuela y luego viajó a Colombia y

México. Volvió a Chile en 1979 y siguió trabajando en cine hasta que logró filmar su primer largometraje, *Imagen Latente* (1987). Otras de sus obras más trascendentales son: *Archipiélago* (1992) y *La lección de pintura* (2011).<sup>698</sup>

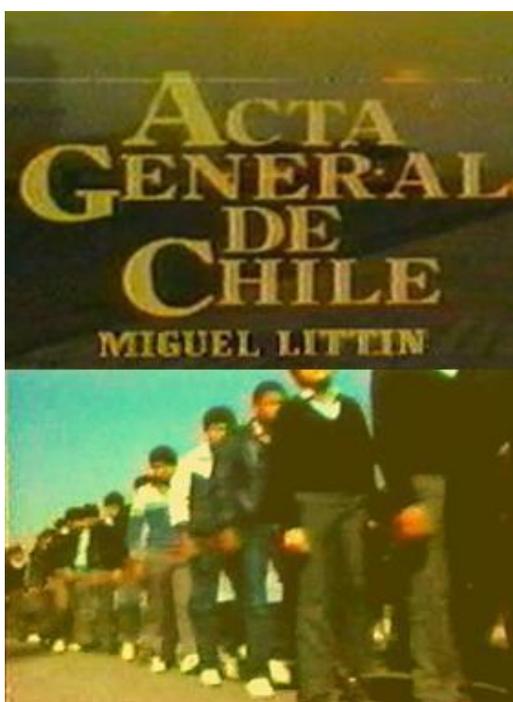
-Sinopsis: Esta es una historia real inspirada en el hermano del director. El relato transcurre en Santiago (1983); ya han pasado 10 años desde que la dictadura se instaló en el país y la sociedad, que hasta entonces había actuado en base al miedo, de apoco volvía a organizarse en contra de la represión y la pobreza. Pedro es un fotógrafo y hermano de un ex militante del MIR que había sido torturado y asesinado por agentes de la DINA. Durante el transcurso del filme, este comienza a escarbar en la memoria del campo de concentración Villa Grimaldi para así conocer la historia oculta de su hermano desaparecido.

---

<sup>698</sup> "Pablo Perelman", Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, En <http://cinechile.cl/persona/pablo-perelman/>.

## Anexo N°2 Fichaje técnico de los documentales

### 1. Acta General de Chile



-Año: 1986

-País: Chile y Cuba

-Autor: Miguel Littín

-Sinopsis: Corre el año 1985 y durante su exilio, el cineasta Miguel Littín viaja por tierras chilenas de manera clandestina. Con esta aventura el director buscaba filmar un documental que mostrara la situación vivida en el país en un contexto de dictadura; teniendo como resultado la creación de una película dividida en tres partes, las cuales representan la zona centro, norte y sur del país. En la primera se muestran imágenes que dan cuenta de la represión y la pobreza existente

en algunos lugares del centro de la nación, como el caso de ciertas comunas de Santiago o las cumbres de los cerros de Valparaíso, además, se incluyen diversas entrevistas que reflejan los contrastes de opinión entre los que apoyan o no la dictadura. En la segunda parte del documental se presentan imágenes que reflejan la situación en el norte del país, zona que desde la aparición del salitre, había sido explotada por los burgueses a costa del trabajo del proletariado. Finalmente, se hace referencia al sur de Chile, donde se representa la vida en la ciudad de Lota. Aquí se realiza una comparación entre las familias ricas de la zona, en contraposición a los obreros del carbón, quienes vivían en muy malas condiciones de trabajo. El documental propone la idea de que la sociedad chilena estaba viviendo en un

contexto ensombrecido por las imposiciones de una dictadura que la hacía comportarse de una manera triste y ausente.

## 2. La batalla de Chile



-Año: 1975, 1976 y 1979

-País: Chile, Francia y Cuba

-Autor: Patricio Guzmán nació en Santiago de Chile el 11 de agosto de 1941 y durante sus años escolares se formó en diversos colegios. Posteriormente estudio en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y en las facultades de Historia y Filosofía, las cuales tuvo que dejar por problemas económicos.<sup>699</sup> En los inicios de su carrera como cineasta, comenzó colaborando en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, pero al poco tiempo decidió irse a estudiar a España, donde se

formó en la Escuela Oficial de Cinematografía, de la cual egresó en 1969.<sup>700</sup> Cuando regresó a Chile el año 1971, rápidamente comenzó a involucrarse con la realidad del país. Con las imágenes filmadas, más adelante, creó una de sus películas más reconocidas, *La batalla de Chile*.<sup>701</sup> A partir del exilio, vivió en distintos países como Cuba, España y Francia. Desde 1997, Patricio Guzmán se convirtió en presidente y fundador del Festival Documental de Santiago (FIDOCs) y actualmente vive en París con su mujer Renate Sachse. Algunas de sus películas más conmemoradas son *Chile, la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001), y *Salvador Allende* (2004).<sup>702</sup>

-Sinopsis: *La Batalla de Chile* está compuesta como una trilogía de documentales filmados durante los álgidos años de la Unidad Popular. Sus tres partes representan la convulsión

<sup>699</sup> “Patricio Guzmán”, Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno, En <http://cinechile.cl/persona/patricio-guzman/>.

<sup>700</sup> “Material pedagógico. Patricio Guzmán. Cine documental y memoria”, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2018, 14. En <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/01/cuaderno-pedagogico-patricio-guzman.pdf>.

<sup>701</sup> Mousesca, *El documental chileno*, 79.

<sup>702</sup> Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán*, 45.

social existente entre los años 1970 a 1973. Periodo en que Patricio Guzmán salía a las calles con su cámara en mano para documentar las diversas movilizaciones sociales del periodo, ya sean marchas callejeras, organizaciones populares, boicots económicos de la oposición política, influencias norteamericanas, entre otros. En ese momento, esta obra estaba siendo estructurada como un documental militante y propagandístico en favor de la Unidad Popular; sin embargo, la toma del poder por parte de los militares hizo que se transformara en un filme denunciante y resistente frente a la dictadura. Se trata de la continua batalla del pueblo frente a la opresión de los poderosos.

## 2.1 La insurrección de la burguesía (parte 1)

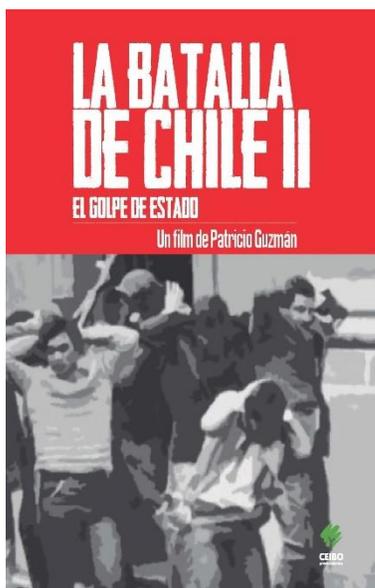


-Año: 1975

-Sinopsis: Fundamentalmente, aquí se describen las reacciones de los opositores al gobierno de la UP luego de que Salvador Allende gana las elecciones parlamentarias, lo cual no le permite a sus contrincantes acusarlo constitucionalmente y sacarlo del poder. En el documental se observa el constante boicot político y económico por parte de la oposición política y la Casa Blanca, quienes comprenden que la paralización de la economía nacional forjaría una crisis y un caos social tan grande que llevaría inevitablemente a que los militares tomen las riendas de la

situación, poniendo fin al avance socialista. Algunos de estos boicots son el mercado negro, el paro de los camioneros y el desecho de múltiples leyes.

## 2.2 El Golpe de Estado (Parte 2)

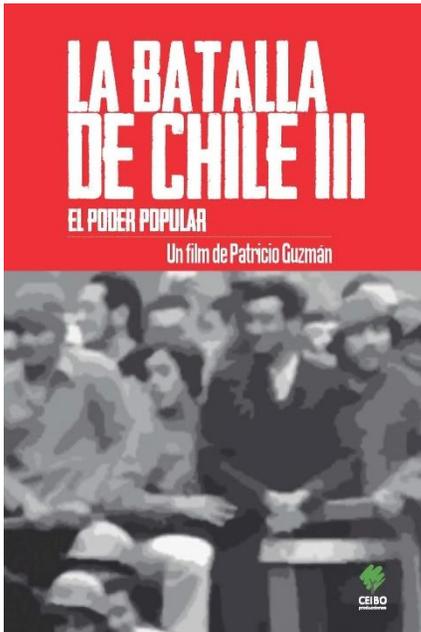


-Año: 1976

-Sinopsis: El país se encuentra dividido, hay constantes enfrentamientos en las calles, en las fábricas y en el parlamento. El presidente Salvador Allende intenta llegar a un acuerdo con las fuerzas del centro político, la Democracia Cristiana, pero esto no se consolida. El

Comandante en Jefe del Ejército Carlos Prats renuncia a su cargo al no tener el apoyo del cuerpo militar. Mientras avanza la conspiración, Augusto Pinochet toma el cargo. El país se observa en total crisis y a pesar de los intentos del pueblo por contrarrestar los boicots de la oposición, las Fuerzas Armadas terminan siendo más fuertes. El filme culmina con el bombardeo a La Moneda, y a partir del 11 de septiembre de 1973, una aguda represión inunda al país.

### 2.3 El poder popular (Parte 3)

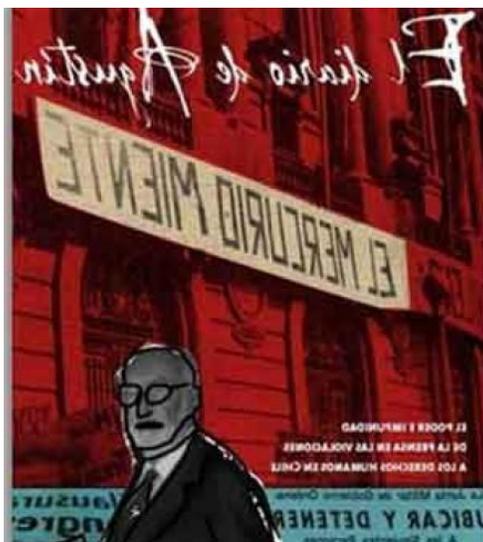


-Año: 1979

-Sinopsis: Se intenta plasmar el rol comunitario que adquieren los adherentes de la UP para frenar el constante boicot de la oposición. El país se encuentra en una crisis fulminante; sin embargo, el pueblo se mantiene fiel al gobierno oficial, llevando a cabo diversos programas que demostrarán la fuerza y la organización del “poder popular”. Algunas de las soluciones tácticas que se ponen en marcha son: los almacenes comunitarios, los cordones industriales, los comités rurales, entre otros. Estas organizaciones buscaban detener o contrarrestar la crisis económica que

envolvía al país.

### 3. El diario de Agustín



-Año: 2008

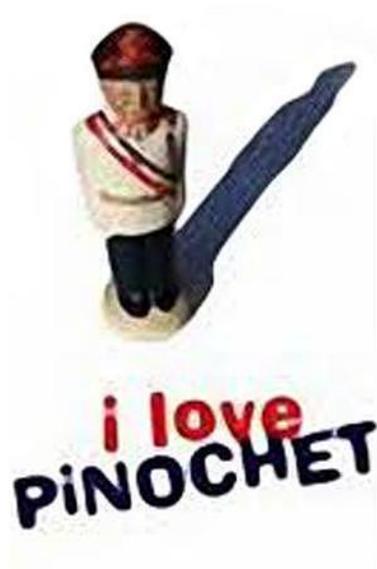
-País: Chile

-Autor: Ignacio Agüero nació en Santiago de Chile el 7 de marzo de 1952, es un director de cine dedicado fundamentalmente al trabajo documental. Realizó sus estudios en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile y se ha desempeñado como productor, director,

camarógrafo y editor de films y de spots publicitarios. En 1988 participó activamente en el desarrollo de la franja electoral del “No” y es socio fundador de la Asociación de Documentales de Chile. Dentro de sus obras se destacan las temáticas sobre el rescate de la memoria y la crítica social y política. También ha participado como actor secundario en películas de Pablo Perelman, Raúl Ruiz, Cristián Lorca, entre otros.<sup>703</sup>

-Sinopsis: Documental basado en la investigación periodística de un grupo de alumnos de la Universidad de Chile. Donde se busca dar a conocer el poder que tienen los medios de comunicación y en específico, el rol fundamental que tuvo *El Mercurio* durante el régimen militar, el cual no solo logró mantenerse en circulación durante aquel periodo, sino que apoyó la dictadura para que esta se consolidara. El relato se desenvuelve a través de entrevistas realizadas a diversos trabajadores del diario, los cuales no asumen la responsabilidad que tuvo *El Mercurio* en la ejecución de montajes de prensa que ocultaban información sobre los crímenes cometidos por la dictadura. Una escena emblemática es cuando el ex director del diario Arturo Fontaine se golpea la cabeza con un micrófono mientras se retira apresuradamente de la sala al no querer responder ciertas preguntas relacionadas con el régimen militar. Las múltiples entrevistas observadas dan la sensación de que estamos frente a una constante omisión de información o de que los mismos trabajadores de *El Mercurio* no logran ponerse de acuerdo en sus testimonios.

#### 4. I love Pinochet



-Año: 2001

-País: Chile

-Autor: Marcela Said es una cineasta que nació en Santiago de Chile el año 1972, cursó sus estudios en la Universidad Católica, donde se licenció en estética. En 1996 viajó a Francia para realizar un máster en técnicas y lenguajes de medios en La Sorbonne de Paris. Se ha destacado por la realización de documentales con una fuerte crítica social, como es el caso de *Opus Dei* (2006), *El mocito* (2011) y *I love Pinochet* (2001). Por este último

<sup>703</sup> “Ignacio Agüero”, Cine Chile. Enciclopedia de cine chileno, En <http://cinechile.cl/persona/ignacio-aguero/>.

obtuvo diversos reconocimientos en el Festival de Documentales de Santiago, en el de Cine de Valparaíso y la obtención un Premio Altazor.<sup>704</sup>

- Sinopsis: A través de múltiples testimonios, el relato hace un recorrido por los pensamientos más profundos de quienes apoyaron y siguen apoyando la dictadura militar de Augusto Pinochet. La autora entrevista a los partidarios del régimen y les permite expresarse libremente frente a la cámara, incluyendo algunos comentarios propios en Off que muestran su opinión crítica respecto al tema. El documental entrega una mirada satírica sobre la herencia política que ha dejado aquel régimen autoritario y ultraliberal.

### 5. Chicago Boys



- Año: 2015

- País: Chile

- Autor: Carola Fuentes nació en Santiago el año 1970.

Es una periodista y Licenciada en Comunicación Social de la Universidad Católica de Chile. Se ha desarrollado principalmente en televisión, trabajando en medios como: Canal 13, TVN y CNN Chile, donde se ha dedicado al área investigativa y audiovisual, llevando a cabo realizaciones con una fuerte crítica social.<sup>705</sup>

- Sinopsis: ¿Quiénes son los que forjaron el Chile de hoy? Esta es la pregunta que abre el documental, el

cual trata sobre la historia de los Chicago Boys y las consecuencias del modelo económico que estos implementaron en el país. A través de los diversos testimonios de quienes participaron en aquel proceso, podemos observar sus aspiraciones y logros. La transformación de un país que se encontraba devastado económicamente a uno que se ha encaminado rápidamente hacia las vías del desarrollo. Sin embargo, se trata de un desarrollo desigual, pues, solo unos pocos han logrado sacarle el máximo provecho a este sistema neoliberal.

<sup>704</sup> “Marcela Said”, Cine Chile. Enciclopedia de cine chileno. En <http://cinechile.cl/persona/marcela-said-cares/>.

<sup>705</sup> “Carola Fuentes”, Universidad de Chile. En <http://www.icei.uchile.cl/instituto/estructura/cuerpo-academico/carola-fuentes>.

### Anexo N°3: Temas reflejados en los filmes

1. Represión militar y violencia de los agentes del Estado
2. El Legado de Salvador Allende (apoyo a movimientos de izquierda, poder popular, resistencia)
3. Ambiente psicológico durante la dictadura (soledad, vacío, amargura, oscuridad)
4. Manipulación de los hechos ocurridos durante la dictadura (información del Estado, diario "El Mercurio")
5. Boicot estadounidense hacia la Unidad Popular (Golpe de Estado, bloqueo económico, Chicago Boys)
6. Falsa estabilidad económica durante el régimen militar (pobreza, cesantía, hambruna)
7. Quiebre de la democracia
8. Exilio (convivencia, hacinamiento, pobreza)
9. Apoyo a figura de Salvador Allende
10. Desacreditación a figura de Augusto Pinochet
11. Beneficios del modelo neoliberal (recuperación económica, progreso, libertad, privatización)
12. Polarización
13. Apoyo solidario hacia los perseguidos por el régimen militar (Iglesias, comunidad internacional)
14. Aspectos negativos del imperialismo capitalista (desarrollo v/s subdesarrollo, cultura globalizada)
15. Golpe de Estado
16. Boicot de la oposición política hacia la Unidad Popular
17. Ideologización antimarxista
18. Poderosos v/s oprimidos (lucha de clases, desigualdad)
19. Militares que tienen una transformación positiva
20. Censura
21. Dictadura derechista y autoritaria
22. Crisis estructural de 1973

**Anexo N°4: Número de veces que los temas del anexo N°3 han sido representados en cada uno de los filmes**

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	Total
<b>1</b>	16	4	2	12	2	13	14	10	12	8	12	7	4	<b>116</b>
<b>2</b>	5	8	8	7	0	2	3	1	11	6	0	0	20	<b>71</b>
<b>3</b>	4	0	1	1	0	0	2	2	6	0	0	0	0	<b>16</b>
<b>4</b>	3	1	3	2	0	1	0	3	0	1	7	1	1	<b>23</b>
<b>5</b>	1	0	4	1	0	2	1	4	0	7	1	0	14	<b>35</b>
<b>6</b>	5	0	0	3	0	0	0	0	8	1	0	0	0	<b>17</b>
<b>7</b>	1	1	1	3	1	1	0	1	6	3	0	5	2	<b>25</b>
<b>8</b>	0	1	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	<b>4</b>
<b>9</b>	0	1	4	0	0	3	1	0	7	1	2	1	4	<b>24</b>
<b>10</b>	0	12	2	1	0	1	0	0	3	0	0	2	0	<b>20</b>
<b>11</b>	0	1	1	1	0	0	0	0	0	9	0	4	0	<b>16</b>
<b>12</b>	0	4	1	1	3	0	0	0	1	1	0	1	7	<b>19</b>
<b>13</b>	0	6	0	0	1	8	0	0	0	0	1	1	1	<b>18</b>
<b>14</b>	0	4	2	0	0	1	0	0	2	2	0	2	1	<b>14</b>
<b>15</b>	0	0	7	1	2	2	2	4	5	2	1	3	6	<b>35</b>
<b>16</b>	0	0	2	1	0	0	1	0	1	0	0	0	17	<b>22</b>
<b>17</b>	0	0	2	0	0	0	1	0	0	0	2	0	2	<b>7</b>
<b>18</b>	0	0	4	2	5	0	0	1	4	5	1	4	8	<b>34</b>
<b>19</b>	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	<b>3</b>
<b>20</b>	1	1	3	5	1	2	3	1	2	1	1	1	0	<b>22</b>
<b>21</b>	1	2	0	7	0	1	2	5	7	6	2	4	1	<b>38</b>
<b>22</b>	0	0	0	1	1	1	0	0	1	2	1	1	4	<b>12</b>

A. Imagen Latente
B. Diálogo de exiliados
C. Llueve sobre Santiago
D. No
E. Machuca
F. El Clavel Negro
G. Dawson Isla 10
H. Missing
I. Acta General de Chile
J. Chicago Boys
K. El diario de Agustín
L. I love Pinochet
M. La batalla de Chile

Como podemos observar el tema relacionado con la represión militar y la violencia impartida por parte de los agentes del Estado (116) es la trama que más se representa en las películas y documentales estudiados; mencionándose 45 veces más que el que le sigue, el cual es relativo al legado de Salvador Allende (71). En el tercer lugar se encuentra el tópico que se refiere al régimen de Pinochet como una dictadura autoritaria y derechista (38)

Los temas promedio que siguen en nuestra lista son: el boicot estadounidense hacia la Unidad Popular (35); el Golpe de Estado (35); la lucha social entre poderosos y oprimidos (34); el quiebre de la democracia (25); el apoyo explícito hacia la figura de Salvador Allende (24) la manipulación de los hechos ocurridos durante la dictadura, ya sea a través del Estado o por medio de medios de comunicación como *El Mercurio* (23); el boicot de la oposición política hacia la Unidad Popular (22); y la desacreditación a la figura de Augusto Pinochet (20).

Por su parte, a través de este estudio también pudimos comprobar cuáles son los temas que más se repiten en las obras cinematográficas. A continuación presentaremos los que fueron observados en 7 o más filmes de los 13 estudiados: la represión militar y la violencia por parte de los agentes del Estado (13); la censura (12); la referencia al régimen como una dictadura derechista y autoritaria (11); el quiebre de la democracia (11); el Golpe de Estado (11); el legado de Salvador Allende (10); la manipulación de los hechos ocurridos durante la dictadura, ya sea a través del Estado o por medios de comunicación como *El Mercurio* (10); el apoyo explícito a la figura de Salvador Allende (9); la polarización (8); la lucha social entre poderosos y oprimidos (9); la crisis estructural de 1973 (8); y los aspectos negativos del imperialismo capitalista (7), fueron los temas que más observamos en este recorrido que hicimos por la filmografía existente sobre el régimen militar de Augusto Pinochet.