



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS

**URDIR LA HISTORIA ES TENDER PUENTES**

**(DES)ENCUENTROS ENTRE EL DISCURSO DE SOLIDARIDAD CON CHILE Y LAS ESTRATEGIAS  
FÍLMICAS EN EL CICLO DOCUMENTAL DEL STUDIO H&S**

**(CHILE-RDA, 1974-1985)**

**Informe para optar al grado de Licenciada en Historia**

Seminario de Grado: Memoria y Derechos Humanos en el Cono Sur

MARIANA GAETE VENEGAS

Profesora Guía: Carla Peñaloza Millar

Santiago, Chile

2017

“Sin solidaridad nuestra vida está hueca. Yo llegué a pensar que mis películas podrían cambiar el mundo, o al menos cambiar Europa. Ahora me conformo con que cambien a tres o cuatro personas. En todo caso, quiero creer que la humanidad puede enderezar su rumbo a pesar de que hasta los perros tienen más bondad que nosotros.”

Aki Kaurismäki, cineasta.

## **Agradecimientos**

En primer lugar doy las gracias a mis padres, sin cuyo amor, apoyo y paciencia ni siquiera podría haber conjurado palabra alguna. En especial agradecerles por todas las películas que visionamos juntos y por estimular siempre mis inquietudes.

A mi familia entera, hermanxs, tíxs, primxs, por los abrazos, las palabras de apoyo y sobre todo instruirme en el arte de ponerle siempre <<al mal tiempo buena cara>>.

Agradezco también a mi profesora guía Carla Peñaloza por su atenta actitud y paciencia ante mis dudas, tanto metodológicas como emocionales, durante el proceso de fabricación de este informe.

Al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos por su confianza a la hora de clasificar este proyecto en el Concurso de Tesistas 2016. Agradezco la buena voluntad de todos los funcionarios, en especial del Centro de Documentación de dicha institución que me proporcionó el apoyo para acceder al material audiovisual y poder trabajar con él.

Agradezco, finalmente, todos mis amigxs, quienes desde las más diversas trincheras y lugares me apoyaron en este proceso— Franco, Luz María, Constanza, Matías, Margarita, Gabriela, Emilio, Nicolás, Lucas--; Dentro de este grupo, quisiera dar las gracias a Camila Cornejo, compañera de labores a-históricas, amiga de divagaciones fílmicas, sin cuyo apoyo moral, metodológico y teórico este trabajo no sería el mismo, y también a Ilan Shats, por su auténtico cariño, por todas las películas, por sus sinceras palabras y su apoyo en la producción de este informe.

## Índice

Introducción .....	6
A) Presentación del problema de investigación.....	6
B) Métodos y Materiales.....	11
C) Relevancia teórico-Metodológica de los discursos de solidaridad y el cine documental del <i>Studio H&amp;S</i> .....	14
D) Relevancia política del ciclo Chileno: posibilidades de la solidaridad....	16
I. Abrir los tiempos, armar los ojos: marco teórico-metodológico .....	19
1.1 Introducción a la Nueva Historia Intelectual: de las ideas a los discursos y los lenguajes políticos. ....	19
1.2 Representar la realidad o hundirse en ella: de las especificidades del lenguaje documental y sus posibilidades políticas .....	27
1.3 Consideraciones metodológicas para indagar las estrategias discursivas de la solidaridad y su incidencia en el Ciclo Chileno .....	33
II. El discurso de solidaridad con Chile desde la RDA .....	36
2.1 Cultura política en la RDA .....	36
2.1.1 Antifascismo y Antiimperialismo: Puntos nodales del lenguaje político. ....	40
2.2 La solidaridad como operación político-discursiva dentro la RDA.....	43
2.2.1 Marxismo y Solidaridad .....	43
2.2.2 Lugares de la solidaridad .....	47
2.3 Especificidades del discurso de solidaridad con Chile .....	48
2.3.1 Contexto de la relación entre Chile y la RDA .....	49

2.3.2 La Solidaridad con Chile: estrategias ideológicas para la constitución de subjetividades e identidades políticas .....	51
III. El Studio H&S: el cine documental como campo de batalla.....	60
3.1.1 Los cambios del documental en la órbita soviética: del <<montaje intelectual>> al <<realismo socialista>>.....	60
3.1.2 El lugar del cine documental en la cultura de la RDA.....	64
3.2 El Studio H&S, o ¿cómo hundirse en la realidad desde la subjetividad militante? .....	68
IV. Urdir la Historia: estrategias fílmicas y narrativas para una comprensión contingente de la Solidaridad en el Ciclo Chileno .....	79
4.1 Introducción al Ciclo Chileno: Condiciones de producción y difusión ...	80
4.2 La voz expositiva y la narrativa histórica: usos de la imagen, montaje y testimonios en la representación y la denuncia de la dictadura. ....	83
4.3 El ciclo chileno y los (des)encuentros con el discurso oficial de solidaridad con Chile. ....	91
Conclusiones .....	104
Bibliografía.....	110
Fuentes Fílmicas.....	117
Anexo.....	119

## Introducción

### A) Presentación del problema de investigación

Gracias al triunfo electoral de Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970, Chile se posicionó a nivel internacional como testimonio exitoso ante la posibilidad de construir una <<vía democrática al socialismo>>. Luego del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, el país cobró otra relevancia en el escenario mundial.

El movimiento antifascista internacional que apoyó la resistencia al régimen, tuvo como principal objetivo poner fin a la dictadura y restaurar la democracia, pero la solidaridad, cuyo ideal político en términos genéricos es motivar la proximidad de los actores sociales, en tanto formación discursiva no puede comprenderse meramente desde la perspectiva sociológica que ha intentado tipificar su producción en las sociedades modernas<sup>1</sup>: es necesario, en miras de comprender la solidaridad con Chile en tanto operación político-discursiva, pasar de la búsqueda de mecanismos generales y explicativos del funcionamiento social, hacia una comprensión situada de dicho discurso en donde se adquiera (1) conciencia de los contextos históricos que dan sentido a la solidaridad, en tanto operación política-discursiva, es decir, es necesario entender estos discursos a partir de las culturas políticas específicas desde donde emergen, y, (2) conciencia de la contingencia a partir de los medios concretos en donde se articula la producción de un impacto comprensivo que motive dicha acción política.

---

<sup>1</sup>Martuccelli, D. (2006). Interculturalidad y globalización: el desafío de una poética de la solidaridad. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*(73/74), p.93.

Considerando la importancia que tuvo el cine documental como medio de denuncia internacional respecto a la violencia que conllevó el golpe de estado en Chile (la represión a la sociedad civil, las restricciones de la libertad, las detenciones y torturas censuradas por el régimen), esta investigación aborda el ciclo chileno (ocho largometrajes estrenados entre 1974 y 1985)<sup>2</sup>, dirigido por Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, cineastas provenientes de la Ex República Democrática Alemana (RDA), militantes del Partido Comunista Alemán (KPD) y directores del *Studio H&S*, única agrupación fílmica independiente que fue reconocida por la dirigencia política del Partido Socialista Unificado Alemán (PSUA<sup>3</sup>) dentro del territorio nacional; e incluso tras el cierre de dicha asociación en 1982 pudieron continuar trabajando en asociación con la DEFA<sup>4</sup>.

En vista de lo anterior, se busca en este informe establecer un acercamiento a los posibles encuentros y desencuentros entre el discurso de solidaridad con Chile, emanado desde la cultura política oficial de la RDA<sup>5</sup>, y las estrategias utilizadas para producir un impacto comprensivo de la dictadura en la representación fílmica del ciclo chileno del Studio.

\*\*\*

---

<sup>2</sup> Para posibilitar un primer acercamiento es útil observar la tabla integrada en el Anexo n°1. Esta tabla incluye además la serie de cortometrajes que son parte del el ciclo chileno producidos por estos realizadores (*Mitburger! Im Gedenken an Salvador Allende* y *Psalm 18*, ambos estrenados en 1974 y *Geldsorgen* de 1975). Los cortos, en función de acotar el objeto de estudio, han sido excluidos del análisis de fuentes.

<sup>3</sup> El PSUA, Partido Socialista Unificado Alemán (en Alemán, SED—Socialistische Einheit Deutschland), Surgió en 1946 de la conjunción del KPD (Komunistische Partei Deutschland) con el SPD (Socialistische Partei Deutschland). Posteriormente, en 1951 el SPD será expulsado, dejando al control la Volkskammer (Cámara del pueblo) solo a representantes del KPD, y estableciendo al Buró político de la RDA como máxima instancia de toma de decisiones en la nación.

<sup>4</sup> Sigla correspondiente a *Deutschen Film-AG* (Trad. Propia: Film Alemán Sociedad Anónima).

<sup>5</sup> Se entenderá <<cultura política>> a partir de la definición otorgada por B. Groppo, quien la concibe como “el conjunto de actitudes, normas, y creencias más o menos largamente compartidas por los miembros de una unidad social dada y que tienen por objeto los fenómenos políticos” [En: Groppo,B (2004). *El antifascismo en la cultura política comunista*. Anuario IEHS (19), 27-44.,p.28.]

El ciclo chileno, producido por el *Studio*, y que representa solo una parte de la extensa obra de estos cineastas (alrededor de 71 documentales en 26 años), ha sido abordados por otras propuestas investigativas de manera parcialmente secundaria. Más allá de las menciones generales expuestas por J. Mouesca<sup>6</sup>, la investigación que se ha dedicado en mayor profundidad a indagar en el ciclo chileno ha sido llevada a cabo por las investigadoras I. Mardones y M. Villarroel<sup>7</sup>.

Las autoras antes mencionadas, presentan en su análisis las prácticas de producción del ciclo (el *modus operandi* del *Studio*, la relación entre los directores y el Ministerio de Propaganda y Difusión de la RDA, etc.), pero no abordan el análisis de los films en tanto operación discursiva y se atañen a describir la posible relación de estos como una más de las campañas de propaganda articuladas desde el estado de la RDA a partir de los indicios que señalan.

Por otra parte, R. Steinmetz<sup>8</sup> ha profundizado en el análisis de los temas y contenidos de los films pero considerando la obra cinematográfica a nivel general. En su estudio señala que, dado el carácter militante de los cineastas, estos films tenían como principal objetivo contribuir dentro del contexto de la RDA a transmitir y mejorar el socialismo a través de la creación de un enemigo

---

<sup>6</sup> La autora se limita a señalar solamente la importancia de “la fuerza abrumadora de las imágenes y el rigor de la reflexión [que se encuentra] dentro de un sólido entramado narrativo”. [En: Mouesca, J. (1988). *Chile visto por cineastas extranjeros*. En: *Plano secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral., p.123.]

<sup>7</sup> Villarroel, M., & Mardones, I. (2012). *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

<sup>8</sup>El desarrollo de su análisis se encuentra en dos textos: (1) Steinmetz, R. (2001). *Making Visible the Withe of the Enemy's Eyes: Cinematic Weapons of the Cold War by Heynoski & Scheumannnnn-GDR'S internationally best known Documentary Makers*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. y (2) Steinmetz, R., & Prase, T. (2002). *Dokumentarfilm zwischen Beweis und Pamphlet: Heynowski & Scheumannnnn und Gruppe Katins*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.



común—EE.UU y la República Federal Alemana (RFA) —<sup>9</sup>. En este sentido, los cineastas replicaban las intenciones políticas del PSUA y el Buró Político (BP) al articular un cine-propaganda alineado a las necesidades discursivas del estado y sus aparatos de control. Siguiendo esta línea, todo intento de reconocimiento de las estrategias de la solidaridad articuladas en los films del ciclo chileno dependería directamente de dicho objetivo final cuya intención era reproducir los discursos de manera axiomática a la manera en que solo un aparato ideológico del estado lo podía hacer.

Por otro lado, como indica E.Palti, aun considerando la militancia de los autores o su relación con el BP, no debería definirse a los sistemas de pensamiento de manera taxonómica; incluso, suele pasar que la búsqueda de continuidades al nivel de los contenidos de discurso pueden ocultar reformulaciones fundamentales en tanto a los lenguajes políticos de base, e inversamente, los cambios al nivel de los contenidos de discurso pueden ocultar continuidades elementales al nivel de las formas de discurso<sup>10</sup>.

Un ejemplo de dicha tensión —la que se da entre las formaciones discursivas y sus posibles e indeterminadas rearticulaciones —, aplicada a la comprensión de algunos films realizados por el *Studio*, es análisis de H.Riemann<sup>11</sup> quien al estudiar el ciclo sobre la Guerra de Indochina<sup>12</sup>, distingue que, pese a que el

---

<sup>9</sup> Steinmetz, R., op. cit., p.15.

<sup>10</sup> Palti, E. (2004). *De la historia de las "ideas" a la historia de los "lenguajes políticos". las escuelas recientes del análisis conceptual: el panorama latinoamericano*. Anales, Instituto Iberoamericano., p.64.

<sup>11</sup> Riemann, H. (2011). *Eine Herausforderung an jeden Kommunisten: Die Khmer Rouge, der III. Indochinakrieg und Kambodscha im Fokus von Dokumentarfilmen des DDR-Dokumentarfilmstudios H&S (1979-1983)*. Erfurt: Thüringisch-Kambodschanische Gesellschaft TKG. [Trad. Prop: <<Un reto a cada comunista": Los Jemeres Rojos, La III Guerra de Indochina y Camboya desde el estudio de cine documental H&S (1979-1983)>>].

<sup>12</sup> La Guerra de Indochina fue el primer conflicto de guerra que enfrentó a tres estados comunistas: Camboya bajo el control de los Jemeres Rojos, Vietnam y China. A la trilogía sobre Camboya pertenecen los filmes *Sterben und Auferstehn (1980)*, *Die Angkar (1981)* und *Der Dschungel Krieg (1983)*.

discurso oficial de la RDA suspendió su política de solidaridad con Vietnam en miras a establecer negociaciones con China en 1981 (país que antes había criticado duramente por su participación en este conflicto)<sup>13</sup>, los autores perseveraron en su simpatía política a Vietnam; Acción que incidió según el autor en el cierre definitivo del *Studio* el 24 de septiembre de 1982, y en la no programación de los dos últimos filmes del ciclo por televisión<sup>14</sup>.

Si bien las condiciones del ciclo chileno fueron distintas<sup>15</sup>, esta interpretación parece provechosa en dos aspectos: en primer lugar permite articular tensiones entre los discursos emitidos por el BP del partido y las reinterpretaciones propuestas por los cineastas, y en segundo lugar propone que los cineastas, aun siendo sujetos militantes comprometidos, son capaces de participar del proyecto político, reinterpretándolo, y no solo limitándose a una reproducción axiomática.

En vista de lo anteriormente enunciado, podemos cuestionar, por una parte, si se podría determinar la especificidad de los discursos de solidaridad emitidos desde la cultura política oficial de la RDA, y luego, si podrían las estrategias de representación fílmica dar cuenta de posibles desfases, rupturas o reformulaciones con respecto a las estrategias de la solidaridad emanadas desde el PSUA, considerando la importancia que tenía la ya mencionada asociación fílmica dentro de la cultura política nacional, y también su posibilidad de participar, incluso de re-interpretar el proyecto político al abrir los discursos.

---

<sup>13</sup> Riemann, H., op.cit., p.10.

<sup>14</sup> Ibid., p.11.

<sup>15</sup> Como indican Villarroel y Mardones, tras el cierre de asociación independiente, “los cineastas fueron obligados a integrarse a nuevamente a la DEFA, al menos nominalmente, pero no se interrumpió su trabajo ni dejaron de tener relevancia pública, como lo demuestra su participación en la retrospectiva dedicada a Chile en el festival de Leipzig de 1983” [En: Villarroel, M., & Mardones, I., op.cit., p.133.]

Dadas estas interrogantes se plantea como hipótesis de trabajo que no existe una necesaria dependencia entre el discurso de solidaridad con Chile, emanado desde la cultura política oficial de la RDA y el lenguaje fílmico articulado por el *Studio H&S* al intentar proporcionar un relato comprensivo de la dictadura Chilena. Consecuentemente, se propone que el ciclo chileno, no concreta los discursos sino que permite ponerlos en resonancia, dentro de los límites históricos y contextuales de su elaboración, difusión, y en consideración de las voluntades políticas de quienes participan de su producción.

A partir de lo anterior se considerará como red de objetivos para la siguiente investigación:

- 1) Analizar el tipo de relación que se establece entre las estrategias que articulan el discurso de solidaridad con Chile dentro de la cultura política oficial en la RDA y las representaciones fílmicas que ofrece el ciclo chileno del *Studio H&S*
  - 1.1 Caracterizar las estrategias que articulan la solidaridad con Chile como operación política-discursiva dentro de la cultura política oficial de la RDA
  - 1.2 Describir el rol del cine documental dentro de la política cultural de la RDA y comprender la producción del *Studio H&S* dentro de este panorama
  - 1.3 Pesquisar las especificidades de la representación fílmica que ofrece el ciclo chileno del *Studio H&S*

## B) Métodos y Materiales

Se considerarán los insumos de la Nueva Historia intelectual (NHI)<sup>16</sup>, tendencia historiográfica que se propone el estudio de las formas del lenguaje y

---

<sup>16</sup> Grosso modo, podemos indicar que la NHI surge como enfoque de reelaboración historiográfica de la Historia de las Ideas y la Historia de las mentalidades a fines de la década del 70. Derivada de los aportes de la teoría post estructuralista y el giro lingüístico, la NHI, aflora de dos escuelas principales, la escuela anglosajona de historia del pensamiento y la historia

las condiciones de enunciación de los discursos en sus medios y lugares de articulación, permitiendo comprender los discursos en su contingencia histórica.

En vista de lo anterior, será objetivo del segundo capítulo indagar en las especificidades estratégicas que articulan la solidaridad hacia Chile en tanto operación político-discursiva dentro de la cultura política oficial de la RDA. Esta tarea requiere reconocer, primero, la especificidad de la ya mencionada cultura política, las especificidades de su lenguaje político. Luego es necesario definir las estrategias que articulan los discursos de solidaridad en términos generales y el lugar que ocupaba dicho discurso dentro del panorama político. Finalmente, todos estos elementos asisten como pasos necesarios para indagar en la contingencia específica del discurso de solidaridad con Chile emanado desde el BP.

En el tercer capítulo será necesario definir la trayectoria histórica del cine documental dentro de la cultura política de la RDA, para tensionar desde ahí el rol de W.Heynowski y G.Scheumann dentro de la pléyade de documentalistas en aquel contexto. En este horizonte, primero se debe identificar el rol del cine documental dentro de la misma órbita soviética, las especificidades de sus modos de representación de la realidad, para comprender el rol del cine documental dentro la cultura política oficial de la RDA y fuera de ella.

Posteriormente, considerando la ya mencionada pretensión de acceder a la dimensión de re-interpretación discursiva de la solidaridad dentro de la RDA en la representación documental de la dictadura que ofrecen W.Heynowski y

---

conceptual o de los lenguajes políticos, proponiendo como objetivo general de investigación comprensión contingente de las formaciones discursivas en determinados contextos y soportes, más allá de las ideas, que se perciben como elementos estables e inmutables. Éste enfoque será explicado con mayor detención en el marco teórico de esta investigación. Para más información revisar: Di Pasquale, M. A. (2011). De la historia de las ideas a la nueva historia intelectual: Retrospectivas y perspectivas. Un mapeo de la cuestión. *Universum (Talca)*, 26(1), 79-92.

G.Scheumann, se hace imperativo en este mismo capítulo abordar algunos elementos del campo simbólico y la red de significados que daban sentido a la producción de un cine documental militante para los integrantes del *Studio*: se propone de esta manera, analizar tanto las prácticas de producción de sus films a modo general y sus declaraciones en torno a la producción de cine documental.

El cuarto y último capítulo tiene por objetivo, introducir el contexto de producción del ciclo y dar cuenta de especificidades del modo de representación de la realidad que ofrecen los films. Solo tras identificar estos elementos podemos acceder al análisis del lenguaje fílmico, las estrategias narrativas, retóricas y, por ende, a sus posibilidades políticas de re-interpretar las formaciones discursivas emanadas desde la dirigencia estatal.

Fuentes primarias de la siguiente investigación serán (a) dos artículos publicados en el boletín <<*Chile im Herzen: Internationale Solidarität im Spiegel des Plakat*>><sup>17</sup> publicado por el Comité de Solidaridad Internacional de la RDA en 1980: El texto <<*Afiches por Chile*>> de M. Kossock<sup>18</sup> y el texto <<*Arte para la Solidaridad Antiimperialista*>> de H. Radenmacher<sup>19</sup>; y (b) el ciclo chileno del *Studio H&S*. Como hemos indicado anteriormente, ésta será la crucial fuente primaria utilizada en esta investigación.

Del mismo modo, se utilizan como fuentes secundarias (que indican datos de transmisión y difusión de los filmes, trozos de entrevistas realizados por otros

---

<sup>17</sup> Stobinski, P., Gittis, C., & Rückert, B. (1980). *Chile im Herzen: International Sölidaritat im Spiegel des Plakats*. Berlín Este, RDA: Edición comité de solidaridad de la República Democrática Alemana.

<sup>18</sup> Kossock, M. (1980). *Afiches por Chile*. En *Chile im Herzen: International Sölidaritat im Spiegel des Plakats* (pp. 3-4). Berlín Este, RDA: Edición Comité de Solidaridad de la República Democrática Alemana.

<sup>19</sup> Radenmacher, H. (1980). *Arte para la Solidaridad Antiimperialista*. En *Chile im Herzen: International Sölidaritat im Spiegel des Plakats* (pp. 6-7). Berlín Este, RDA: Edición Comité de Solidaridad de la República Democrática Alemana.

autores, fragmentos de discursos de los propios cineastas) los trabajos de H.Riemann, R. Steinmetz, C.Böttcher, J.Kretzschmar y C.Schier<sup>20</sup>, M.Villarroel y I.Mardones. Aquellas fuentes son primordiales al intentar proveer un análisis de los filmes en tanto práctica inmersa en un contexto social, para acceder a la comprensión del repertorio simbólico de los cineastas a través de los cuales interpretan los discursos, y por último, para entender el rol del cine documental dentro de dicha cultura.

### C) Relevancia teórico-Metodológica de los discursos de solidaridad y el cine documental del *Studio H&S*

Seguir el problema de la solidaridad con Chile, en tanto operación político-discursiva, nos invita a indagar en la contingencia histórica de una acción política que relativamente generalizada<sup>21</sup>.

Además, considerando que las representaciones “no son simples imágenes, verídicas o engañosas, de una realidad que les sería ajena [y son principalmente] generadas por las diferencias que fracturan las sociedades, producen y reproducen a su turno dichas diferencias”<sup>22</sup>, proponer la posterior comparación entre el discurso de solidaridad con Chile al ciclo documental del *Studio* por medio del análisis del lenguaje fílmico y de los puntos nodales de su discurso político, se puede aportar a la discusión sobre la reinterpretación que los sujetos proponen sobre las formaciones discursivas. Es necesario aportar

---

<sup>20</sup> Böttcher, C., Kretzschmar, J., & Schier, C. (2002). *Walter Heynowski und Gerhard Scheumann: Dokumentarfilmer im Klassenkampf*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag .

<sup>21</sup> Por ejemplo, con respecto a la crisis Chilena posterior a 1973 y en relación la lectura que ofreció el Partido Comunista Italiano, según indica Alessandro Santoni, se hace necesario aclarar en sus contextos específicos las particulares exigencias políticas que inspiraron la masiva obra de solidaridad. Es primordial considerar, sin pretender reducir su indudable peso, ante la profunda y sincera participación que despertaron los dramáticos acontecimientos de septiembre del año 1973, “cómo y en qué medida el esfuerzo de solidaridad de la izquierda estaba inspirado en sus propias prioridades políticas.” [En Santoni, A. (2010). *El Partido Comunista Italiano y el otro "compromesso storico": los significados políticos de la solidaridad con Chile(1973-1977)*. *Historia (Santiago)*, 43(2).,p. 525.]

<sup>22</sup> Chartier, R.(2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.,p.47.

un enfoque que abandone la clásica disposición de muchos historiadores de mirar al cine documental como un testimonio, o incluso de manera meramente ilustrativa y trivial de un momento histórico<sup>23</sup>.

Por último es justo señalar, que el modo en que el historiador y el documentalista se valen de los hechos, del uso de testimonios, fuentes y la memoria de los entrevistados para proveer relatos inscritos en la paradoja que se tiende entre lo real y el discurso<sup>24</sup> guarda relativas similitudes. Además, más allá de las diferencias epistemológicas que implican las distintas praxis, “ambos campos están entrecruzados en su interés por dotar de sentido ciertos acontecimientos con los que es interpretada no solo la realidad pasada, sino, y por sobre todo, el tiempo presente”<sup>25</sup>.

Dado lo anterior, pareciera correcto reconocer que, en tanto...

<<pasador>> (*grenzgänger*) extraterritorial, el historiador es deudor de la memoria, pero actúa a su vez sobre ésta, porque contribuye a conformarla y orientarla [...] el historiador [y el documentalista] contribuye a la formación de una consciencia histórica, de una *memoria colectiva*<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Gaskell, I. (1993). Historia de las imágenes. En Formas de hacer historia. Madrid: Alianza.,p.209.

<sup>24</sup> De Certau, M. (1993). *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Ibero-Americana.,p.10.

<sup>25</sup> Salinas Muñoz, C., Stange Marcus, H., & Santa Cruz Achurra, E. (2015). Propuestas teóricas para estudiar el discurso histórico en el cine chileno de ficción. En M. Villarroel, *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago : LOM.,p.44.

<sup>26</sup> Traverzo, E. (2007). *El pasado. intrucciones de uso: Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.,p.37.

#### D) Relevancia política del ciclo Chileno: posibilidades de la solidaridad.

Debemos indicar además que dada la amplia difusión de estas películas, incluso fuera de los límites de la RDA<sup>27</sup>, los filmes incidieron de manera concreta en condiciones políticas que se mantienen incluso hasta hoy.

Por ejemplo, tras el estreno de la película *El Golpe Blanco* en la televisión Alemana Oriental el 4 de marzo de 1975, El Mercurio de Santiago, casi un mes después, en la columna <<*Manifestaciones de la Agresión contra Chile Desde el Exterior*>>, dentro del Acápite <<*Cultura, Educación y Comunicación*>> da cuenta del estreno de este film<sup>28</sup>. Esta alerta podría haber incidido en la decisión de la Junta Militar de añadir, el 14 de julio del mismo año al decreto de ley 1.094, que establece las normas sobre el ingreso de extranjeros al país, el Artículo n° 15, en donde se prohíbe el ingreso al país de quienes “propaguen o fomenten de palabra o por escrito o por cualquier otro medio, doctrinas que tiendan a destruir o alterar por la violencia, el orden social del país o su sistema de gobierno”<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup>Prueba de lo anteriormente dicho es la amplia difusión que tuvo en países occidentales; Por ejemplo podemos notar en el anexo. N°2, un afiche producido para publicitar el film en Francia. Esta consideración rompería a su vez la legitimada posición sobre el carácter meramente propagandista—dentro de los límites nacionales—de la relación entre el Studio y la dirigencia estatal. Más interesante aún en este horizonte, es el hecho mismo de que los filmes también hayan sido presentados en la televisión abierta de Alemania Occidental. Como podemos en la sección <<*Diese Woche Im Fernsehen*>> [Trad. Prop: <<*ésta semana en la televisión*>>] de la revista *Die Spiegel* que indica la programación del Film *Yo he sido, Yo soy, Yo seré* (1974) en el canal *West III* (Anexo 2) el 17 de septiembre de 1975, a solo 4 días de su estreno por televisión en Alemania occidental.

<sup>28</sup> El artículo señala que “Se estrena en la televisión de Alemania Oriental “El Golpe Blanco”, documental de los realizadores de filmes anteriores como “La guerra de los Momios” y “Yo Fui, yo soy, yo seré”, quienes sorprendieron la buena fe de las autoridades chilenas filmando cuando estuvieron aquí incluso en lugares de detención” *Manifestaciones de la Agresión contra Chile Desde el Exterior. (7 de abril de 1975)*. El Mercurio de Santiago., p. 24.

<sup>29</sup>Art. 15. Ley N° 1.094. Diario Oficial de la República de Chile, Santiago, Chile, 14 de julio de 1975. [En línea: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=6483&r=1>. Última Revisión 29.03.2017]



Indicar lo anterior es de gran importancia, no solo por la incidencia que tuvo en el contexto de dictadura, sino por la preocupante vigencia actual de éste artículo de ley. Solo durante este año hasta la fecha han sido expulsados gracias a él, Lorenzo Spairani, comunicador italiano<sup>30</sup> e integrantes Peruanos del Taller de Estudios Anarquistas<sup>31</sup>. Me parece inadmisibles que hoy, a 27 años del fin de la dictadura, este tipo de leyes atenten contra la necesaria relación política de entablar puentes de solidaridad, comunicación y conocimiento.

Es necesario añadir también que una investigación como esta no se justifica solo por el hecho presentado anteriormente en torno a la carencia de un análisis más acotado del ciclo chileno, sino que, por sobre todo toma relevancia cuando filmes como estos pasan a ser pruebas de los abusos, cuando ante la imposibilidad de acceso a la “verdad entera”, lo único que tenemos es el testimonio<sup>32</sup>. En este horizonte es imprescindible señalar que estas películas, mediante la entrevista a detenidos y la denuncia han aportado seriamente en la posibilidad de reparación a las víctimas<sup>33</sup>.

Igual de importante es considerar cómo estos filmes se han consolidado como lugares de memoria. Falta poco para que se cumplan dos décadas desde

---

<sup>30</sup> Colegio de Periodistas sobre expulsión de reportero italiano: “Resulta inexplicable y verdaderamente cavernaria”. (07.02.2017). El Mostrador. [En Línea: <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/02/07/colegio-de-periodistas-sobre-expulsion-de-periodista-italiano-resulta-inexplicable-y-verdaderamente-cavernaria/>. Última Revisión: 29 de marzo 2017.]

<sup>31</sup> Expulsan a extranjeros que iban a participar en un seminario anarquista. (21.01.2017). La Tercera. [En línea: <http://www.latercera.com/noticia/expulsan-extranjeros-iban-participar-seminario-anarquista/>. Última Revisión: 29.03.2017]

<sup>32</sup> Agamben, G. (2000). Lo que queda de Auschwitz. *El archivo y el testigo*. *Homo Sacer III*, 15.

<sup>33</sup> Como indicó Isabel Mardones al diario The Clinic, “esta serie de películas adquirió una reciente actualidad debido a los procesos judiciales que investigan las muertes de José Tohá – el testimonio extenso de su viuda es el tema de la película «Los muertos no callan»– y Salvador Allende, ya que en «Más fuerte que el fuego» se incluyen entrevistas con los pilotos de la FACH que participaron en el bombardeo de la Moneda, lo cual fue mostrado incluso en TVN hace pocos meses. [En línea: Mardones, I. (14 de marzo de 2012). Documentalista desmiente a viejo loco español que quería quemar imágenes históricas de la dictadura. The Clinic. Recuperado de: <http://www.theclinic.cl/2012/03/14/documentalista-desmiente-a-viejo-loco-espanol-que-queria-quemar-imagenes-historicas-de-la-dictadura/> Última Revisión: 29.03.2017]

la primera exhibición de estos filmes en el FIDOCs de 1998<sup>34</sup>, las proyecciones del ciclo en el Festival del Cine de Valparaíso en 2001, los distintos espacios que han vuelto a presentar los filmes desde dicha primera proyección, y sin duda, el poder investigar sobre ellos gracias a su presencia patrimonial en Centro de Documentación Audiovisual del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, es, al parecer, prueba suficiente de que estos filmes se instituyen como parte fundamental de la comprensión de la historia nacional, entendida a partir de la red de la solidaridad, y por ello de nuestro patrimonio histórico y nuestra memoria sobre el periodo más oscuro de la historia de nuestra comunidad imaginada.

---

<sup>34</sup> FIDOCs. (2012) Programación 1er Festival internacional de documentales de Santiago. Recuperado de [https://issuu.com/fidocs/docs/catalogo\\_fidocs\\_2012](https://issuu.com/fidocs/docs/catalogo_fidocs_2012), p.131.

## I. **Abrir los tiempos, armar los ojos: marco teórico-metodológico**

El siguiente capítulo tiene como función introducir los elementos teóricos metodológicos que guiarán ésta investigación. Del mismo modo se dará cuenta de los materiales y fuentes que utilizaremos a la hora de iniciar el análisis de fuentes visuales y documentos

### 1.1 Introducción a la Nueva Historia Intelectual: de las ideas a los discursos y los lenguajes políticos.

L. Hunt menciona que a mediados del siglo XX la historiografía se planteaba a partir de <<*the influence of two dominant paradigms of explanation: Marxism on the hand and the “Annales” school on the other*>><sup>35</sup>. Pero la historia no es un campo aislado, ni de su contexto político-social ni de otras disciplinas, así el <<giro lingüístico>> que aconteció en las humanidades durante la década del 70, fruto de los aportes de la antropología interpretativa<sup>36</sup>, el estructuralismo y el post estructuralismo, influyó tanto en las maneras de narrar los tiempos de la historia como en las metodologías y objetos de la investigación. Dentro de este campo uno de los principales cambios fue una proveer nueva comprensión de la relación entre las formaciones discursivas y los sujetos.

---

<sup>35</sup> Hunt, L. “The New Cultural History” Berkeley: University of California Press, 1989., p.1.

<sup>36</sup>La antropología interpretativa indaga en la articulación de modos de producción y circulación de sentidos sobre el constructo sociocultural de la realidad. Como indicó C. Geertz, todos los sujetos son conformados culturalmente. El mundo actúa siempre en nosotros, orientando nuestras apreciaciones y conductas. A su vez este repertorio simbólico, sólo puede ser aprehensible por el investigador a nivel discursivo, puesto que ellos, en alguna medida, reflejan los modos argumentativos del pensamiento. Dado lo anterior el objeto de estudio de la antropología interpretativa es el lenguaje ya que en él se expresan las disposiciones mentales de los individuos y todo acontecimiento social es considerado un hecho lingüístico.

El discurso constituye para M.Foucault un conjunto de enunciados de una misma formación discursiva cuya función es sujetar la relación entre el saber, la verdad y el poder. A su vez, en tanto “conjunto heterogéneo de elementos que incluye, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas y morales; que tiene siempre una función estratégica concreta y [que] se inscriben en una relación de poder”<sup>37</sup>, no es estático ni jerarquizado, no se encuentra solamente en aparatos ideológicos o represivos del estado<sup>38</sup>, y es una estructura de la cual tanto dominantes como dominados hacen uso.

Al mismo tiempo, todo discurso guarda una relación de necesaria dependencia con dispositivos que, más allá de su polisemia<sup>39</sup>, son estratégicos en la función de controlar, seleccionar, redistribuir la producción de formaciones discursivas que persuaden de prácticas políticas, legitiman relaciones de poder<sup>40</sup>, y que además, dotan al discurso de realidad y sentido, creando objetos, sujetando y controlando las subjetividades.

Por otra parte, con respecto a la acción de los agentes sociales en tanto sujetos hablantes, dentro del esquema foucaultiano, estos tienen nula incidencia y están sujetos, atados a relaciones de poder, de significación y de producción que los ocasionan como sujetos sociales, y se encuentran, inconscientemente, dominados por los distintos dispositivos.

Aun así, paradójicamente, la acción y recepción de las formaciones discursivas es una acción sobre individuos libres, es decir, sobre individuos que

---

<sup>37</sup> Foucault, M. (1984). El juego de Michael Foucault. En M. Foucault, *Saber y Verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.,p.153.

<sup>38</sup> Althusser, L. (1969). *Ideología y Aparatos del Estado, Freud y Lacan*.

<sup>39</sup> Según L. Fanló, en ocasiones *dispositivo* “es utilizado como un concepto general y otras para hacer referencia a instituciones (cárcel, fábrica, escuela, hospital, cuartel, convento, entre otras), disposiciones arquitectónicas (panóptico), discursos, procedimientos, reglamentos, artefactos o formas de subjetividad (por ejemplo, el dispositivo de la sexualidad)” [En: García Fanló, L. (2011). ¿ Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agambem. *A parte Rei(74)*.,p.1.]

<sup>40</sup> Foucault, M. (1980). *El orden del discurso*. Barcelona : Tusquets.,p.14.

pueden siempre, virtualmente, actuar diferente, “ello no implica solamente eventuales fracasos en la sujeción, resultados imprevisibles, la activación de desviaciones, de trucos, de resistencias de los individuos, sino también la posibilidad de procesos de subjetivación independientes, autónomos”<sup>41</sup>, y permite, además, poner en suspenso la determinación de discursos ideales y la consecuente sobre-determinación de sujetos y objetos cerrados. Así, el sujeto, en tanto sujeto del lenguaje se consagra dividido entre lo inconsciente y lo estructural<sup>42</sup>.

Dichas reflexiones fueron refinadas principalmente por P.Ricoeur al proponer distinguir las formaciones discursivas a partir de la dialéctica entre proposiciones y referentes. Para el autor, los textos, en tanto representaciones, deben comprenderse a partir del diálogo entre las formaciones discursivas (nunca totales, siempre parciales) y los sujetos que viven y actúan en ellas<sup>43</sup>.

Los sujetos dan sentido a los discursos haciendo uso de su razón o conciencia, que previamente se encuentra inmersa en una red de significados de acuerdo a su <<estar-en-el-mundo>>, de acuerdo a las culturas, diversas y desiguales que articulan...

las producciones simbólicas y las experiencias estéticas sustraídas a la urgencia de lo cotidiano, con los lenguajes, los rituales y las conductas

---

<sup>41</sup> Lazzarato, M. (octubre de 2016). *La Máquina*. Recuperado el 2017 de marzo de 29 , de Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas: <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es>

<sup>42</sup> Los aportes del pensamiento rizomático planteado por G.Deleuze fueron vitales para generar una reformulación de la relación que se establecía entre los elementos de la triada <<discursos-dispositivos-sujetos>>. Deleuze se permite situar al dispositivo como una máquina, que hace ver, en tanto los discursos proponen regímenes de luz, distribuyendo lo visible y lo invisible, y que hace hablar, y disponiendo líneas de lo enunciable. Aun así el dispositivo, incluso como máquina de subjetivación no actúa de manera cerrada, y por ello tienen “como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta mutaciones de disposición” [En: Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En V. autores, *Michel Foucault Filósofo*. Gedisa.,p.156.]

<sup>43</sup> Ricoeur, P. (1981).,op. cit.,p.119.

gracias a los cuales una comunidad vive y reflexiona su vínculo con el mundo, con los otros y con ella misma<sup>44</sup>.

P.Ricoeur apela a la intencionalidad del sujeto hablante y al sentido de la oración teniendo como base el retorno del sentido al sujeto (postura radicalmente opuesta a la de Foucault). Desde esta óptica, el sujeto en tanto intérprete no replica axiomáticamente una formación discursiva, un régimen de luz y de enunciación, sino que también se comprende y se proyecta en el análisis interpretativo. El intérprete no es un reflejo de un discurso garante de conocimiento, y la única forma de acceder a ese trabajo de interpretación es por medio del lenguaje, en tanto medio a través del cual materializamos nuestro pensamiento y lugar en el que podemos notar la relación entre diferencia y apropiación de los discursos, o sea, la movilidad de la significación de los mismos<sup>45</sup>.

Resumiendo lo anterior, proponemos entender las formaciones discursivas en tanto modos de acción e interacción social, que no funcionan como sistemas cerrados de pensamiento, y por ello los sujetos no participan solamente de hablantes/escribientes o lectores oyentes, sino que actúan cuales actores políticos, miembros de grupos y culturas específicas, re-produciendo repertorios simbólicos.

Los discursos tienen intencionalidad —legitimación de un orden político o resistencia a un nuevo modelo social— y se articulan mediante prácticas, instituciones, representaciones, etc., que permiten al mismo tiempo, concretar y abrir caminos hacia la constante reinterpretación de éstos mismos.

Lejos de una interpretación estructuralista y taxonómica, quisiéramos en esta investigación acceder a contingencia histórica de las formaciones discursivas.

---

<sup>44</sup> Chartier, R. (2008)., op.cit.,p.23.

<sup>45</sup> Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Prometeo Libros Editorial.

En este propósito, como mencionamos anteriormente, la Nueva Historia Intelectual (NHI) —formada a partir de dos escuelas distintas: la escuela anglosajona de historia del pensamiento y la historia conceptual/o/ de los lenguajes políticos— ha planteado una perspectiva teórica-metodológica única que nos permite acceder, por medio del análisis de las formas del lenguaje, al campo simbólico de un contexto determinado.

La escuela anglosajona de historia del pensamiento, articulada en la escuela de Cambridge fue la primera en proponer el análisis de los textos en tanto <<actos de habla>> para acceder mediante ellos a la intencionalidad—consciente o no— de los agentes sociales y su fuerza ilocutiva inserta en contextos específicos<sup>46</sup>. El objetivo de dicha operación era comprender los enunciados en sus contextos determinados, logrando incidir en la redefinición de la noción de texto, de los modos de aproximarse a los mismos, e intentar percibir en el análisis el rango de las afirmaciones disponibles a un autor determinado (las condiciones semánticas de producción de un texto dado).

Este nuevo acercamiento teórico permitió abordar muy diferentes formas de producción intelectual, y no sólo la historia de las ideas políticas; planteó, más allá de una historia del pensamiento (o de las ideas), una historia del habla o una historia del discurso<sup>47</sup>.

Por otra parte, la historia de los conceptos políticos y la historia de los lenguajes políticos, también ha contribuido en la configuración metodológica de la NHI, sobre todo al añadir a la discusión el hecho de que texto no es solo un conjunto de enunciados, sino un modo característico de producir estos mismos. Se insiste, en ambas derivas históricas, reconocer la comprensión de los

---

<sup>46</sup> Palti, E. (2004)., op.cit.,p.68.

<sup>47</sup> Pocock, J. G. A. (1976). *Virtue, commerce, and history: Essays on political thought and history, chiefly in the eighteenth century* (Vol. 2). Cambridge University Press., p.,30.

lenguajes políticos como eje central, y observancia de las especificidades de los lugares de enunciación, en tanto permiten...

al investigador la posibilidad de observar los laberintos de la circulación de los discursos como puntos de ondulación de las sociedades en conformación de sus prácticas e imaginarios políticos siempre y cuando se reconozca este proceso sinuoso en interacción con la experiencia histórica<sup>48</sup>.

En vista de lo anterior, podríamos sintetizar los aportes de la NHI en dos puntos básicos; puntos en los que a su vez se des enmarca de la historia intelectual clásica

1) Las ideas, en tanto contenidos ideológicos no están necesariamente prefijados por un lenguaje de base. Para poder desacoplar esta relación y atender a las contingencias históricas de los discursos, es necesario confrontar los postulados ideológicos — en tanto modelos— a las premisas discursivas, es primordial ir de las ideas, ideologías y mentalidades a los discursos, lenguajes y/o conceptos<sup>49</sup>.

En este horizonte una reflexión teórica clave para la NHI es superar de la tendencia a comparar el grado de adecuación a las formaciones discursivas respecto de algún postulado de tipo ideal. Dicha posición se encuentra en radical oposición a la historia de ideas, donde todo apartamiento de esa supuesta verdad que el historiador afirma conocer (del tipo ideal) es interpretada como un malentendido o desviación, y donde la contingencia, la historicidad de las categorías políticas surge como defecto, y no es pensada como un elemento constitutiva de la re-producción constante de los

---

<sup>48</sup> Rosanvallon, P. (2003). *Por una historia conceptual de lo político: lección inaugural en el Collège de France*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.,p.,36.

<sup>49</sup> Di Pasquale, M. A. (2011).,op.cit.,p.82.



discursos. Lo anterior es interesante si consideramos que la historia debe ser, ante todo, el estudio de la diferencia de los tiempos<sup>50</sup>.

2) La NHI intenta ir de los contenidos explícitos de los textos, del nivel semántico, a la dimensión pragmática del lenguaje; aquí las condiciones de enunciación — quién habla, a quién, dónde, cómo, etc. — son entendidas como parte integral de la circulación de los discursos. Admitir aquella dimensión pragmática da pie a que, desde la NHI se proponga la importancia de distinguir las especificidades de los dispositivos que hacen ver y hacen hablar a los discursos. Lo anterior no solo indica una preocupación por la especificidad de los lenguajes, sino que permite ampliar la discusión de la producción de pensamiento fuera de los textos canónicos; Así, la NHI, siguiendo los aportes de la Nueva Historia Cultural<sup>51</sup>, amplió los objetos de su estudio historiográfico a los relatos y las representaciones de la vida común como medio para aprender lo político<sup>52</sup>.

\*\*\*

En vista de lo anterior parece apropiado apuntar que, si queremos entender la solidaridad como operación político-discursiva hemos de comprenderla a partir de la diversidad de modos en que la solidaridad se articula, y considerando diversidad de prácticas y representaciones que dan contingencia

---

<sup>50</sup> Chartier, R. (2008)., op.cit.,p.30

<sup>51</sup> La NHC se constituye tomando los principales aportes de R.Chartier en relación a la comprensión y análisis de la producción de textos como representación subjetiva de discursos que proporcionan un nuevo sentido de lo real; en donde aquello que lo es, no es solamente la realidad que apunta el texto sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la historicidad de su producción y la estrategia de escritura [Chartier, R. (2002).,op.cit.];Asimilando las consideraciones de M.De Certau sobre la escritura de la historia como una práctica social implicada contextualmente del mismo modo que otras prácticas como la economía, la política, la religión. Implicancias que determinan la relación que se traza entre lugar, prácticas y escritura [De Certau, M.(1993).,op.cit.,p.,64.]; y aplicando las consideraciones de C.Ginzburg en relación al uso de los testimonios y documentos en la disciplina histórica, haciendo hincapié en el análisis contextual, que permite llenar lo que los documentos no dicen de los acontecimientos [Ginzburg, C. (1993). *El juez y el historiador: consideraciones al margen del proceso Sofri*. Madrid: Gedisa.]

<sup>52</sup> Rosanvallón, P. (2003)., op.cit.,p.47.

histórica al desarrollo, en diversos agentes sociales, del “el sentimiento [de] que sus condiciones de vida los unen entre sí”<sup>53</sup>.

La solidaridad, que...

se pasea por los campos de la ética, la moral, la política, la sociología, la economía, sustentada en importantes posiciones científicas y corrientes de pensamiento, pero también campea instalada en lo cultural, desde lo religioso hasta lo social y pasando desde luego por lo administrativo<sup>54</sup>

...más allá de su incidencia en tantos campos diversos, nos pone en un plano “en donde priman específicas concepciones de la justicia y de la necesidad de encadenar las libertades y los derechos de los actores entre sí”<sup>55</sup>.

El desarrollo del sentimiento de comunidad de actores políticos mediante la solidaridad ha sido sustento de mutualidad y enlace necesario para la acción popular<sup>56</sup>, y en términos históricos ha constituido, según D.Martucelli, “el combustible político de las sociedades industriales”<sup>57</sup>.

Dada la relevancia histórica de la solidaridad en tanto operación político discursiva, es preciso, por ende caracterizar en su especificidad el discurso de solidaridad hacia Chile en pleno contexto de dictadura dentro la cultura política oficial de la RDA, y considerando que es en el análisis de las representaciones donde podemos acceder al carácter variable de los discursos, propongo pesquisar el discurso oficial de solidaridad y su incidencia en ciclo documental

---

<sup>53</sup> Duvignaud, J.(1982). *La solidarité*. Paris: Fayard.

<sup>54</sup> López Castaño, S.(18 de Mayo de 2005). *La solidaridad como fundamento de organizaciones emergentes: una mirada a las cooperativas de Manizales*. Recuperado el 10 de Febrero de 2017, de Repositorio institucional Universidad Nacional de Colombia : <http://www.bdigital.unal.edu.co/1141/1/samuellopezcastano.2005.pdf>., p.25.

<sup>55</sup> Martucelli, D. (2006). Interculturalidad y globalización: el desafío de una poética de la solidaridad. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*(73/74),p.93.

<sup>56</sup> Zabala, S. H. (1998). *Las teorías sobre la solidaridad y el porvenir de la cooperación*. Medellín: Cincoa.

<sup>57</sup> Martucelli, D.(2006).,op.cit.,p.93.

chileno del *Studio H&S*, en búsqueda de posibles re interpretaciones y aperturas discursivas que dejen espacio a lenguajes políticos.

### 1.2 Representar la realidad o hundirse en ella: de las especificidades del lenguaje documental y sus posibilidades políticas

El cine y su relación con la historiografía ha constituido desde las últimas décadas del siglo pasado un espacio en constante apertura, aun así, un problema fundamental, comenta M.Lagny, ha sido el hecho de que los historiadores se interesaran por el filme solo en tanto testimonio<sup>58</sup>. En este horizonte, los estudios de M.Ferró, fundador de la Nueva Historia Social del Cine, ayudaron a pensar el cine documental más allá de una fuente de análisis histórico, al posicionar aquel género como un <<Agente de la Historia>>, e invitando a superar su carácter testimonial para reconocer sus posibilidades políticas<sup>59</sup>.

Dicho lo anterior, pareciera que si se busca indagar en el cine documental como producción con agencia histórica, se hace necesario considerar la especificidad de sus modos de representación de la realidad y las potencialidades de su particular lenguaje fílmico.

\*\*\*

La primera especificidad del cine emana de la naturaleza técnica de la cámara como aparato para la reproducción mecánica de la realidad<sup>60</sup>, prueba invariable de su carácter indicial; confirmación de la presencia de un elemento previo al convenido registro fílmico.

---

<sup>58</sup> Lagny, M. (1997). *Cine e Historia: Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.,p.18.

<sup>59</sup> Ferró, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.

<sup>60</sup> Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Editorial Casimiro.

Esta naturaleza que W.Benjamin reconoció en los albores de la teoría del cine marcó indefectiblemente, no solo la definición de otros géneros fílmicos, sino que con especial ahínco, el desarrollo y conceptualización del cine documental: lo indicial en el documental se transforma en la prueba de que “todos los elementos que aparecen dados en el documental son acreditados por su propio realismo. Su esencia es el <<estar allí>>, sinónimo de registro fílmico en tiempo presente de una situación”<sup>61</sup>, y las situaciones y los sucesos se manifiestan en una dimensión temporal donde “suelen conservar la disposición cronológica de su acontecer real”<sup>62</sup>.

Estos elementos fueron los que articularon un discurso de sobriedad<sup>63</sup>, mimesis y objetividad en torno a este modo específico de representación fílmica, distanciándola del cine de ficción y elevando las imágenes a la altura de pruebas denotativas que apuntalan su valía para la defensa social y la transmisión de noticias; así...

Quando creemos que lo que vemos da testimonio de la manera en que el mundo es, esto puede ser la base para orientar nuestra acción en el mundo [...] lo mismo ocurre con muchos documentales cuyo objetivo es persuadirnos a adoptar una perspectiva o un punto de vista específicos respecto al mundo, y la manera en la que podríamos actuar en él<sup>64</sup>.

Por ello, aunque en un primer momento las imágenes parecieran una masa confusa de datos sensibles, el material del documental no es tan inmanejable como puede parecer, después de todo...

---

<sup>61</sup> Dittus, R. (2013). El Dispositivo-Cine como constructor de sentido: el caso del Documental Político. Santiago, Chile.,p.6.

<sup>62</sup> Nichols, B. (1997). *La representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.,p.59.

<sup>63</sup>Entendido según B.Nicholls, como un medio que provee una “relación directa, inmediata y transparente con la realidad” [Nichols,B.(1997).,op.cit.,p.32]

<sup>64</sup> Nichols, B. (2013). *Introducción al Documental*. Coyoacán: Centro universitario de estudios cinematográficos UNAM.,p. 17.

Como extensión antropomórfica del sensorio humano, la cámara revela no solo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja [...] El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de la posición política de quien la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas<sup>65</sup>.

La imagen en documental, por ende “se mece entre el reconocimiento de la realidad histórica y el reconocimiento de una argumentación sobre la misma”<sup>66</sup> y en tanto representación implica “un proceso activo de fabricación, cuando no de objetos físicos, de una producción de significados y valores, conceptos y orientaciones para rodearlos”<sup>67</sup>.

En relación a lo anterior, lo principal la hora de indagar las especificidades del lenguaje documental es determinar los elementos que constituyen la especificidad de sus condiciones pragmáticas de enunciación —desde dónde se habla, quién habla, a quién y cómo —.

A un nivel estructural el cine documental, en tanto representación emana de variopintas condiciones contextuales, y sus mediaciones intertextuales son hijas de “relaciones sociales no necesariamente institucionalizadas, pero siempre encarnadas en un orden social determinado”<sup>68</sup>. De esta manera, reconocer el contexto de producción es una operación necesaria ante la mera reducción del mundo social a una pura construcción discursiva, a puros juegos de lenguaje<sup>69</sup>, y “sirve para colmar lo que los documentos no nos dicen”<sup>70</sup>.

En vista de lo anterior es justo señalar que, no se puede prescindir de indagar “la casa productora, las condiciones de realización, su función, su

---

<sup>65</sup> Nichols, B. (1997)., op.cit., p.119.

<sup>66</sup> Ibid., p.59

<sup>67</sup> Ibid., p.40.

<sup>68</sup> Salinas Muñoz, C., Stange Marcus, H., & Santa Cruz Achurra, E. (2015)., op.cit., p.44.

<sup>69</sup> Chartier, R. (2002)., op.cit., p.100.

<sup>70</sup> Ginzburg, C. (1993)., op.cit., p.110.

frecuencia (si es un documento único o repetido), su recepción por los eventuales espectadores, etc.”<sup>71</sup>.

Además, en tanto hecho social, el cine documental no se puede cerrar en sí mismo y debe ser vinculado a procesos sociales más amplios. Hay que comprender el film en relación al...

conjunto de las luchas y coyunturas esenciales que han dado lugar al presente [...] hay que aprovechar las ventajas de examinar la obra a la luz de su tiempo y la práctica artística a la luz de las prácticas sociales<sup>72</sup>.

Es por lo anterior que, reconocer la subjetividad del cine documental solo reafirma su <<estar-en-el-mundo>>.

Es indudablemente social, no porque represente lo real sino porque constituye una “expresión” situada históricamente, un conjunto de signos que dirigen uno o varios sujetos constituidos socialmente a otros sujetos constituidos socialmente, y todo ellos están profundamente inmersos en circunstancias históricas y en contingencia social<sup>73</sup>.

Por otra parte, como indicamos anteriormente, si queremos entender la relación entre los discursos y la representación documental de la realidad, no basta con declarar, como sindicaba M.Foucault, al “autor como uno de los dispositivos dedicados a dominar la inquietante proliferación de discursos”<sup>74</sup>. El cine documental en tanto objeto intelectual, es fruto de la conciencia de un sujeto inserto en un campo simbólico, un campo cultural y político, que lo faculta para articular pensamientos y percepciones; y al mismo tiempo, en tanto espacio poético, como acto creativo, el documental puede abrir un espacio a la voluntad. Se abre como un lugar de re-interpretación de las formaciones

---

<sup>71</sup> Sorlin, P. (1987). *Sociología del cine: Aperturas para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.,p.103.

<sup>72</sup> Caseti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Editorial Cátedra.,p.226.

<sup>73</sup> Ella, S., & Stam, R. (2002). Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. *Crítica del*. p.188.

<sup>74</sup> Chartier, R. (2008).,op.cit.,p.26.

discursivas y no un espacio para su réplica axiomática. Es esto último lo que marca el paso de comprender al autor como un dispositivo, en términos cerrados, al autor como un sujeto intérprete de los discursos.

Finalmente, para acceder al análisis de la voz del autor dentro del entramado narrativo fílmico es necesario observar no solo el tema que se aborda de manera general, sino indagar cómo se presentan los testimonios visuales o sonoros, qué criterios rigen estos elementos la objetividad, la selección y ordenación de los hechos, quiénes son las voces de autenticación, en base a qué se realiza el procedimiento interpretativo, cuáles son las responsabilidades del realizador para con su público y sus temas, o cómo justifica éste su presencia y efecto<sup>75</sup>.

\*\*\*

En otro plano, si queremos entender las posibilidades políticas del lenguaje documental es necesario desmontar la falsa presunción en torno al cine documental como <<discurso de sobriedad>> dado que...

Es particularmente absurdo querer desclasificar ciertas imágenes con el pretexto de que habrían sido “manipuladas”. Todas las imágenes del mundo son el resultado de un trabajo compuesto en el que interviene la mano del hombre, aun cuando es mediada por un aparato<sup>76</sup>.

Incluso, si el cine documental se diferencia del cine de ficción es porque el primero, lejos de alejarse de la realidad se acerca más a ella. Como indica J.Ranciere, en el documental, el vínculo con lo real no está dado por su indicialidad...

Porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de

---

<sup>75</sup> Nichols, B. (1997)..., op.cit.,p.15.

<sup>76</sup> Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos & U. del Cine.p.71.

emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta [para el documental] lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender [el documental es] un modo de descomponer una historia en secuencias y montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo<sup>77</sup>.

Aunque esta operación de manejo subjetivo, podría significar para posturas más radicales como, R.Barthes por ejemplo, reducir la condición del hecho fílmico en el cine documental a una relación lingüística y posicionar todo texto como ficción, es necesario considerar, que incluso si el relato de <<lo que pasó>> desaparece en algunos documentales, o si la narración de los hechos toma la apariencia de una ficción propia de cierto tipo de discurso, no tendríamos derecho a concluir que la referencia a lo real comienza a desvanecerse.

Aquí, la referencia a lo real está en que como praxis, el cine documental, al igual que otras modalidades artísticas, es tanto representación como agente de la producción de los <<repartos del común>>; entendiendo éstos últimos como “un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este proceso”<sup>78</sup>, prestando apoyo al ordenamiento o a la disrupción del tejido social.

Por ende, para medir las potencialidades políticas de la representación de la realidad que ofrecen este tipo de producciones fílmicas es vital reconocer ésta dimensión, ya que en tanto operación constructora de sentido, el cine documental, como tantos otros medios del arte, ofrecen agenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, proponiendo modelos de acción

---

<sup>77</sup> Jacques, R. (2013). *La fábula cinematográfica*. Barcelona : Paidós.p. 183

<sup>78</sup> Ranciere, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y Política*. Santiago: LOM Ediciones.p.9.



política al construir “mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos de hacer y modos de decir. Definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones y capacidades de los cuerpos”<sup>79</sup>.

Dicho lo anterior es justo reconocer que el cine documental tiene una valía tremenda para generar impactos políticos concretos, cuestión que en relación a la producción de lazos de solidaridad es un asunto esencial, dada su principal función de impulsar a un impacto comprensivo de condiciones políticas diferentes<sup>80</sup>

### 1.3 Consideraciones metodológicas para indagar las estrategias discursivas de la solidaridad y su incidencia en el Ciclo Chileno

Como se indicó anteriormente, el objetivo de esta investigación será analizar el tipo de relación que se establece entre las estrategias que articulan el discurso de solidaridad dentro de la cultura política oficial en la RDA y las representaciones fílmicas que ofrece el ciclo chileno del *Studio H&S*.

En vista de esta tarea propongo tener en cuenta la dimensión pragmática del lenguaje (las condiciones de enunciación—quién habla, a quién, dónde, cómo, etc. —) a la hora de pensar, tanto en las producciones discursivas como en las representaciones que permiten acceder a los lenguajes contingentes. Considerando lo anterior, también hemos de pensar los objetos de la investigación en un eje sincrónico, propuesto por R.Chartier como la necesidad de “situar cada producción escrita en su tiempo, o en su campo, y ponerla en

---

<sup>79</sup>Ibid ,.p.49.

<sup>80</sup>Martucelli, D. (2013).Solidaridad, Individuación, Globalización. *Documentos CIDOB, Dinámicas Interculturales* , 1-13.,p.2.

relación con otras producciones contemporáneas y pertenecientes a diferentes registros de experiencia”<sup>81</sup>.

En miras de ésta dimensión, como mencionamos en la introducción, el segundo capítulo intentará caracterizar las especificidades del discurso de solidaridad emanado en la cultura política de la RDA a través del análisis de dos textos: <<Afiches por Chile>> de M. Kossock<sup>82</sup> y el texto <<Arte para la Solidaridad Antiimperialista>> de H. Radenmacher<sup>83</sup>.

En el capítulo tres, se busca describir de manera sincrónica el rol del cine documental dentro del campo de la política cultural de la RDA y comprender la producción y las relaciones entre la dirigencia política y los cineastas dentro de aquel panorama socio-político.

Dado que el ejercicio histórico debería según P. Rosanvallon, abocarse a restituir problemas y no modelos<sup>84</sup>, el objetivo del cuarto y último capítulo es analizar la posible relación que se establece entre el discurso oficial de solidaridad y la representación fílmica que ofrece el ciclo chileno. Aquí hay tres dimensiones interesantes de indagar:

- Esquemas narrativos: identificar las principales temáticas de los filmes del ciclo.
- Las formas enunciativas: el uso de la voz en off, el carácter de los comentarios, el uso de los testimonios de entrevistados.
- Estrategias visuales: uso de planos, secuencias y especificidades del montaje en los films del ciclo.

La observancia de las condiciones de enunciación debe aportar en identificar la modalidad de representación de realidad— que según B. Nicholls pueden ser expositiva, de observación, interactiva y/o reflexiva—, para pensar desde ahí en

---

<sup>81</sup> Chartier, R. (2008)., op.cit.,p.48.

<sup>82</sup> Kossock, M. (1980)., op.cit., pp. 3-4.

<sup>83</sup> Radenmacher, H. (1980)., op.cit., pp. 6-7.

<sup>84</sup> Rosanvallon, P. (2003)., op.cit., p.52.

sus posibilidades políticas del ciclo mismo, y finalmente, entender los usos específicos de las estrategias discursivas propias del lenguaje cinematográfico en su alcance retórico.

Todos estos elementos se proponen como medios indispensables para el análisis de discurso a la hora de acercarse a las fuentes fílmicas: el ciclo chileno con sus ocho largometrajes—recordemos que los cortometrajes quedaron fuera del análisis—estrenadas entre 1974 y 1985.

Es justo señalar por último, que el presente trabajo no será un análisis semiótico pormenorizado de cada uno de los elementos en los films: será un análisis crítico de los discursos que inciden en la producción de los mismos, considerando como objetivo general comparar los discursos de solidaridad y las estrategias que los constituyen dentro de la cultura política oficial de la RDA para notar cómo sus discursos se implican, se distancian, se contrarrestan, se fusionan o permean en la representación fílmica de la dictadura chilena.

## II. El discurso de solidaridad con Chile desde la RDA

El siguiente capítulo tiene como objetivo caracterizar las especificidades de discurso de solidaridad hacia Chile en tanto operación político-discursiva dentro de la cultura política oficial de la RDA. Dicha tarea requiere reconocer, primero, la especificidad de dicha cultura política, las especificidades de su lenguaje político; posteriormente es necesario definir las estrategias que articulan los discursos de solidaridad dentro del panorama político., para finalmente, indagar en la contingencia específica del discurso de solidaridad con Chile emanado desde el BP.

### 2.1 Cultura política en la RDA

Ante un país destruido por el Nazismo, so pretexto de evitar un rearme de intenciones totalitarias, y a la vez a fin de hacerse del territorio y establecer su soberanía, los países aliados (Imperio Británico, Francia y luego también Unión Soviética y Estados Unidos) pactaron en las conferencias de Yalta (febrero 1945) y Potsdam (agosto 1945) partir Alemania en 4 zonas de influencia. En forma de reparaciones de guerra, Stalin solicitó Berlín, y dado que el ejército Soviético logró la rendición Alemana, pese a la negativa de las otras potencias aliadas, se le otorgó la mitad este mientras que el lado occidental fue controlado por los otros 3 países que firmaron el pacto<sup>85</sup>.

Si bien E. Hobsbawm indicó que los países satélites no tenían en compromiso de construir estados imitando a la URSS, “sino economías mixtas con democracias parlamentarias pluripartidistas, muy diferentes de la <<dictadura del proletariado>> y menos aún de un partido único, descritas en documentos internos del partido comunista como <<ni útiles ni necesarias>>”<sup>86</sup>, la RDA en muy alto grado, al observar el sistema educacional, económico y

---

<sup>85</sup> Fontana, J. (2011). *Por el bien del imperio*. Madrid: Pasado y Presente.,p.45.

<sup>86</sup> Hobsbawm, E. (2012). *Historia del siglo XX*. México: Editorial Crítica.,p.236

social, incluso tras el retiro de la administración militar directa en 1949, en su condición de país satélite, replicó numerosas conquistas de la Unión Soviética<sup>87</sup>. Por ejemplo, en el plano político: como el Soviet Supremo, BP órgano superior del único partido rector de la vida política de la RDA, el PSUA, rigió la cultura política nacional por 40 años a través de una fachada de instituciones pseudo democráticas<sup>88</sup>.

Este afán de conducción política desde la dirigencia del partido en la RDA, y en la URSS, incide claramente en los análisis historiográficos sobre la época,

---

<sup>87</sup> En su condición de república satélite, el estado de la RDA se comprometió en su propia carta constitucional (en el artículo 6 de la constitución de 1968) a estar aliada al bloque. Así...<<...*Die Deutsche Demokratische Republik ist für immer und unwiderruflich mit der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken verbündet. Das enge und brüderliche Bündnis mit ihr garantiert dem Volk der Deutschen Demokratischen Republik das weitere Voranschreiten auf dem Weg in den Sozialismus und der Friedens. Die Deutsche Demokratische Republik ist untrennbarer Bestandteil der sozialistischen Staatengemeinschaft. Sie trägt getreu den Prinzipien des sozialistischen Internationalismus zu ihrer Stärkung bei, pflegt und entwickelt die Freundschaft, die all seitige Zusammenarbeit und den gegen seitigen Bestand mit allen Staaten der sozialistischen Gemeinschaft.*>> [Trad.Propia: <<La República Democrática Alemana está siempre e irrevocablemente aliada a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. La estrecha y fraternal alianza con ella garantiza un mayor progreso en el camino hacia el pueblo de la República Democrática Alemana hacia el socialismo y la paz. La República Democrática Alemana es un componente inseparable de la comunidad socialista de los estados. contribuye fielmente a la estabilización de los principios del internacionalismo socialista, mantiene y desarrolla la amistad, la cooperación integral y la mutua existencia con todos los estados de la comunidad socialista>>]. [Revisado en Deutsche Demokratische Republik. (3 de marzo de 2004). *Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik (06.04.1968, Fassung: 07.10.1974)*. Recuperado el 10 de febrero de 2017, de documentArchiv.de [Hrsg.]: <http://www.documentArchiv.de/ddr/verfddr.html>]. Este mismo eje de alianza puede haber incidido en el hecho comentado por R.Eppelmann, B.Faulenbach y U.Mählert, en relación a que desde <<las estructuras del funcionamiento económico-social—con la colectivización de la agricultura, las brigadas en la industria y su acoplamiento al rumbo social, hasta el operar de las ciencias, con sus numerosas academias e institutos, o el sistema completo de economía de planificación centralizada con sus planes anuales— fueron tomados del modelo soviético>>. [Texto original:<<...*Die Strukturen- von der kollektivierten Landwirtschaft über die Brigaden in der Industrie und die Ankopplung der Sozial einrichtungen an die Betriebe bish in zum Wissenschafts betrieb mit seinen zahlreichen Akademie-Instituten und dem ganzen System der Zentral verwaltungs wirtschaft mit seinen Jahresplänen—waren dem sowjetischen Modell entlehnt...*>> [En Eppelmann, R., Faulenbach, B., & Mählert, U.(2003). *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*. München: Ferdinand Schöningh.p.10.]

<sup>88</sup> Si bien se creyó que ya consolidada la sociedad socialista podría resurgir la democracia, ese momento nunca llegó y con el tiempo la opresión hizo más potente En 1961 se construyó el muro de Berlín, clara prueba del carácter del régimen, y al llegar Eric Honecker al cargo de Secretario General del PSUA (1971-1989) el poder se centralizó aún más.

incurriendo en una serie de interpretaciones y parangones poco cuidadosos, y que devienen en una mirada bastante limitada de la comprensión del comunismo al <<este de la cortina de hierro>><sup>89</sup>. Consecuentemente B. Groys advierte que en dichas sociedades, la cultura oficial giraba en torno a la subordinación total del conjunto de la vida económica, social y ordinaria a una sola instancia planificadora: el Partido, llamado a regular hasta los más pequeños detalles con el objetivo de “vencer la resistencia del material”, hacer moldeable el mundo, capaz de tomar cualquier forma que se necesitara”<sup>90</sup>.

Quizás esto mismo hizo necesario declarar en la constitución de la RDA que dicha patria era un estado socialista cuya organización <<se encuentra bajo la guía de la clase trabajadora y su partido Marxista-Leninista>><sup>91</sup>. Hacer moldeable el mundo como carácter distintivo del proyecto político que se consolidó en las sociedades socialistas, deriva del principio básico de la

---

<sup>89</sup>Un ejemplo común es la recurrente comparación entre la movilización social impulsada por los Fascismos del siglo XX— genocida y con un discurso sofista que se sostiene explícitamente en hacer valer el interés de una raza determinada o de un estado determinado contra otras razas o Estados—, y por otro camino, en realidad muy distinto: la organización de la sociedad propuesta desde la ideología del marxismo-leninismo [Eppelmann, R., Faulenbach, B., & Mählert, U. (2003)., op.cit.,p.16]. Otro ejemplo es el hecho de que las instituciones y vehículos de lo político en la órbita soviética se lean desde una mirada que se centra en considerarla como una organización política dirigida de forma maquiavélica, como un intento de organización total del mundo en beneficio de las cúpulas partidistas. En general se suele sostener sobre la RDA, así como de otros regímenes socialistas del este, que traicionaron la utopía comunista a razón de la total racionalización y burocratización de la vida soviética, y por racionalización lo entienden como imperio de la razón instrumental, desde una perspectiva lógico-formal, fría, inhumana. Dicho brevemente: “se critica al real socialismo por haber querido convertir a los seres humanos en autómatas, en máquinas que debían funcionar según un programa, excluyendo y reprimiendo genuinamente lo humano”. [Groys, B. (2006). *La posdata comunista*. Buenos Aires: cruce casa editora.,p.57-58.] Esta mirada, indica B.Groys, deviene más de una estetización de la lucha anticomunista, como lucha entre el cuerpo y la máquina desde las trincheras occidentales durante plena Guerra Fría, que de la comprensión real del fenómeno político del comunismo al Este del muro.

<sup>90</sup> Groys, B. (2006).,op.cit.,p.27

<sup>91</sup>Texto original: <<...Artikel 1: Die Deutsche Demokratische Republik ist ein sozialistischer Staat der Arbeiter und Bauern. Sie ist die politische Organisation der Werktätigen in Stadt und Land unter der Führung der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei...>> [Revisado en Deutsche Democratiche Republik. (3 de marzo de 2004). *Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik*]

capacidad performativa del marxismo-leninismo en tanto ideología<sup>92</sup>, que paradójicamente, al estar enraizado en la dialéctica materialista, asumió la auténtica relación entre política y lenguaje.

El comunismo fue el primer proyecto político que legitimó subordinar la infraestructura, las condiciones de producción, la economía, al lenguaje; por ello que la historia y sus movimientos, el desarrollo de la infraestructura y la superestructura quedaban supeditados a “la doctrina de Marx, Engels , Lenin y Stalin, que todo lo vence”<sup>93</sup>. Así, por medio de palabras, con argumentos, programas, resoluciones, pero también con órdenes, prohibiciones, decisiones y disposiciones, la revolución comunista articuló “la transferencia de la sociedad desde el medio del dinero al medio del lenguaje. Es un *linguistic turn*, en el plano de la praxis social”<sup>94</sup>.

El modo político de la dirigencia del PSUA debía estar enfocado en activar la lengua como medio de la política; y la organización de un poder total era posible

---

<sup>92</sup> La ideología, lejos de ser una ‘falsa conciencia’, una ‘mentira destinada a engañar a las masas’ o un sueño fuera de la historia de los individuos concretos, en su carácter de <<discurso del sentido común>> [Laclau, E. (1978). *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo*. México: Siglo XXI.,p.3.], e independiente de sus posibilidades hegemónicas u contra hegemónicas, cumple amplísimas funciones tanto cognoscitivas—puede ser usada para actividades como la interpretación de acontecimientos y acciones, la comprensión de otros discursos, etc.—, como sociales—incidiendo en la producción de (inter)acciones—. El discurso ideológico es una dimensión crucial en el establecimiento de los vínculos y de las relaciones sociales [Mouffe, C. (1985). *Hegemonía, política e ideología*. En J. Del Campo, *Hegemonía y alternativas políticas en América Latina*. Distrito Federal de México: Siglo XXI.,p.128.], y al incidir en la producción social, asegura la reproducción de las condiciones de producción, adoptando una existencia material organizada en aparatos ideológicos que al proponer prácticas marcan la posición de los cuerpos dentro de un tejido social. La ideología, en tanto discurso del sentido común, ofrece una posición específica en la construcción de identidades, en tanto producción de sujetos cuya subjetividad se hace “perceptible, estable y clasificable” [Piedrahita Echandía, C. (2014). *Reflexiones metodológicas. Acercamiento ontológico a las subjetivaciones políticas*. En C. Piedrahita Echandía, Á. Díaz Gómez, & P. Vommaro, *Acercamiento metodológico a la subjetivación política*. Bogotá: Cooperativa editorial magisterio.,p.16.] pero que paradójicamente, al depender de prácticas articuladoras, estas permiten a su vez, “una relación tal entre elementos, que la identidad de éstos resulta modificada como resultado de esa práctica”[Laclau, E., & Chantal, M. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI.,p.126.]

<sup>93</sup> Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: PRE-TEXTOS.,p.121.

<sup>94</sup> Groys, B. (2006) .,op.cit.,p.48

solamente en la medida en que la lengua oficial se transformase en el lenguaje común.

Dada la anterior necesidad, en el contexto de la RDA, la lengua oficial fue instalada en lo social gracias a los aparatos del estado, organizaciones de masas, instituciones de control como la StaSi<sup>95</sup>, la práctica de la política exterior, la política medial o el control sobre la producción cultural<sup>96</sup>—dos puntos centrales para esta investigación—etc. Todas estas acciones se transformaron en reflejo de la necesidad política de traducir la acción de la lengua; traducción que podía ser en muchos casos brutal, pero que en su dimensión articuladora eran la base de la construcción contingente de la ideología, anulando a la ideología como una totalidad autodefinida y proponiendo la construcción de puntos nodales que fijaran parcialmente el sentido ideológico<sup>97</sup>.

### 2.1.1 Antifascismo y Antiimperialismo: Puntos nodales del lenguaje político.

Algunos puntos nodales de su lenguaje político, y que fijaban parcialmente el sentido ideológico de las producciones discursivas y las prácticas sociales fue el antifascismo y el antiimperialismo

El antiimperialismo, que en su tendencia marxista-leninista había puesto su acento en llamada << cuestión nacional >> y en la necesidad de garantizar el derecho a la autodeterminación de los pueblos, fue también dentro de la RDA un importante sustento de las relaciones internacionales del régimen durante

---

<sup>95</sup> Siglas del << *Ministerium für Staatssicherheit* >>, Ministerio para la Seguridad del Estado (1950-1989) de la RDA

<sup>96</sup> Incluso pese a que la Constitución de la Alemania Oriental de 1968 garantiza en su artículo n°27, la libertad de prensa y de las telecomunicaciones la dirección del PSUA consideraba central establecer una política de medios, en tanto estos debían ser “el escudo y la espada” del partido [Holzweissig, G. (2003). DDR-Medien und Medienpolitik. En R. M. Eppelmann, *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*. München: Ferdinand Schöningh., p.113.]

<sup>97</sup> Rodríguez Marino, P., Schtivelband, E., & Terriles, R. (2008). Ideología, discurso, subjetividad. La reconfiguración de la problemática de la hegemonía en la obra de Ernesto Laclau. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, p.41.



sus 40 años de existencia; Por ejemplo en la carta constitucional de la RDA de 1968, el artículo 6.3, declara el completo apoyo a los países que luchan contra el imperialismo, el colonialismo y por la búsqueda de su autodeterminación nacional<sup>98</sup>, dando cuenta de la importancia de este nodo político en términos de política externa e interna.

Del mismo modo, el antifascismo fue también un elemento central del lenguaje político dentro de la cultura comunista de la RDA. Éste no era una máscara del nuevo poder comunista sino que correspondía en parte a un pasado real —algunos miembros del BP habían tenido su propia experiencia en los campos de concentración o en el exilio debido al fascismo alemán<sup>99</sup>;posteriormente fue elemento central del lenguaje político de postguerra y prioridad política desde el primer momento tras la fundación de la Zona de Ocupación Soviética (ZOS), y también fue efectivo como filtro y limitación de las tendencias restauradoras del conservadurismo durante la Guerra Fría <sup>100</sup>—. La lucha contra el fascismo se consolidó como justificación de la fundación de este estado satélite<sup>101</sup> y fue además un sustento del derecho a

---

<sup>98</sup> Artículo 6.3: << *Die Deutsche Demokratische Republik unterstützt die Staaten und Völker, die gegen den Imperialismus und sein Kolonialregime, für nationale Freiheit und Unabhängigkeit kämpfen, in ihrem Ringen um gesellschaftlichen Fortschritt. Die Deutsche Demokratische Republik tritt für die Verwirklichung der Prinzipien der friedlichen Koexistenz von Staaten unterschiedlicher Gesellschaftsordnungen ein und pflegt auf der Grundlage der Gleichberechtigung und gegenseitigen Achtung die Zusammenarbeit mit allen Staaten.>>*

[Trad.Prop: <<La República Democrática Alemana apoya a los Estados y pueblos que luchan contra el imperialismo y su régimen colonial, lucha por el progreso social, por la libertad e independencia nacional. La República Democrática Alemana coopera con todos los Estados para la aplicación de los principios de la coexistencia pacífica de diferentes órdenes sociales y se mantiene sobre la base de la igualdad de derechos y la atención mutua de los Estados.>>]

[Revisado en Deutsche Demokratische Republik. (3 de marzo de 2004). *Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik*]

<sup>99</sup> Krämer, R. (1998). De una diplomacia desaparecida. La política exterior de la República Democrática Alemana y sus relaciones con América Latina. *Estudios internacionales*, p. 189.

<sup>100</sup> Groppo, B (2004)., op.cit.,p.40.

<sup>101</sup> Es importante señalar, que dentro del lenguaje político de la cultura política de la RDA, el llamado al reconocimiento de la trayectoria del movimiento obrero en dicho país fue también un eje central de la legitimación de su derecho a la autodeterminación. Recordemos hitos históricos fundamentales como la propia creencia de que Alemania era según Marx, el espacio más

la autodeterminación; prueba de ello es su mención en el preámbulo de la carta constitucional de 1968<sup>102</sup>.

Pese a lo expuesto anteriormente, tampoco podemos obviar su posterior transformación en dogma dentro de la cultura política oficial de la RDA, en una jugada para la legitimación e instrumento esencial para la realización de sus intereses tanto internos como externos. La constitución de una identidad entre antifascismo y comunismo anuló la existencia de otros antifascismos de inspiración política no comunista, siendo que incluso dentro de la cultura política comunista, más que un movimiento político estructurado, el antifascismo ha sido una sensibilidad política compartida.

A modo de resumen podemos decir que, si bien dichos elementos lejos de ser solo constituyentes de aquella cultura política eran parte del imaginario y el lenguaje político de distintos movimientos, incluso fuera de la izquierda, la diferencia fundamental en el caso de la cultura política de la RDA radica en que ambas categorías dentro del lenguaje político oficial fueron validadas como principios y dogmas que guiaron la cultura política; Indicador de ello fue el hecho de que la RDA dirigiera, a partir de sus posiciones políticas no solo lo interno sino también la política exterior, encontrando un nicho en auto

---

apropiado para el desarrollo de la lucha de clases, dado el avanzado grado del capitalismo y el nivel de organización de su movimiento de masas desde mediados del Siglo XIX. No es menor, en este horizonte, que el manifiesto comunista, redactado por Marx y Engels haya sido preparado para la Liga de Comunistas Alemanes en 1846.

<sup>102</sup> Texto original: << *Präambel [...] In Fortsetzung der revolutionären Tradition der deutschen Arbeiter klasse und gestützt auf die Befreiung vom Faschismus hat das Volk der Deutschen Demokratischen Republik in Über ein stimmung mit den Prozessen der geschichtlichen Entwicklung unserer Epoche sein Recht auf sozial-ökonomische, staatliche und nationale Selbstbestimmung verwirklicht und gestaltet die entwickelte sozialistische Gesellschaft...>>*

[Trad. Propia: <<En continuación de la tradición revolucionaria de la clase obrera alemana y apoyado por la liberación del fascismo el pueblo de la República Democrática Alemana de acuerdo con los procesos del desarrollo históricos de nuestra época lleva a cabo y organiza su derecho a la autodeterminación de la sociedad socialista desarrollada...>>]

declararse potencia antiimperialista y antifascista<sup>103</sup>—recordemos, como ya comentamos anteriormente, que ambos elementos fueron introducidos en la última constitución de la RDA, la de 1968—.

Por último es necesario señalar que aquel fenómeno tomó mayor relevancia durante los sesentas y setentas, contexto previo a la Segunda Guerra Fría (1979-1991) y momento óptimo para la URSS y sus aliados, dada la nueva oleada de revoluciones que alteraron el equilibrio de las potencias en contra de EE.UU<sup>104</sup>. En este periodo de carencia de amenazas internas la dirigencia de los partidos comunistas soviéticos lograron guiar sus decisiones prácticas únicamente por su propia razón política, por sus convicciones internas<sup>105</sup>.

Dicho lo anterior, se espera que estas definiciones provisionales de los usos del antifascismo y el antiimperialismo dentro del lenguaje político de la cultura oficial de la RDA ayuden a proporcionar un acercamiento a los elementos retóricos que articulan las estrategias del discurso de solidaridad con Chile. Aun así, es necesario hacer revisión de algunas especificidades del discurso de solidaridad, a modo general y en su contexto.

## 2.2 La solidaridad como operación político-discursiva dentro la RDA

Éste subcapítulo tiene como intención, en primer momento, abordar brevemente algunos aspectos teóricos centrales de la conceptualización de la solidaridad en tanto operación política-discursiva. En segundo lugar se intentará indagar y caracterizar el rol que han jugado los discursos de solidaridad dentro de la cultura política oficial de la RDA.

### **2.2.1 Marxismo y Solidaridad**

Como ya indicamos anteriormente, la solidaridad más allá de la amplitud de sus alcances disciplinares y epistemológicos, se distingue en tanto operación

---

<sup>103</sup> Krämer, R. (1998)., op.cit.,p.180.

<sup>104</sup> Hobsbawm, E. (2012). ),, op.cit.

<sup>105</sup> Groys, B. (2006) ),,op.cit.,p.32.

política-discursiva por: (1) distanciarse de la empatía, que busca conmover a sujetos individualmente y (2) por que en la constitución de la solidaridad busca aunar derechos y libertades de diversos y múltiples actores sociales. A partir de lo anterior, a todas luces la solidaridad no puede ser pensada *ex nihilo* y se hace necesario, considerando su ya mencionada importancia histórica , pesquisar su dimensión de especificidades dentro de determinadas culturas políticas.

También se ha aclarado anteriormente que los discursos como conocimientos socialmente contruidos de (algún aspecto de) la realidad proponen prácticas<sup>106</sup> se condicen con necesidades propias de determinados medios políticos, y a su vez, en el caso de la solidaridad en tanto operación político-discursiva éstos medios, condicionan específicas concepciones de justicia y razones que motivan la proximidad entre distintos agentes sociales. Dicho lo anterior, es importante considerar las estrategias de articulación de aquel discurso en relación al rol del discurso ideológico dentro de la cultura política oficial de la RDA.

En este horizonte, según indica D.Martucelli, las estructuras narrativo-analíticas del marxismo han proporcionado un particular acercamiento a la articulación de los discursos de solidaridad, cuyo objetivo era insertar todos esos <<otros>> agentes políticos “dentro de un sistema global de percepción (económico, político y cultural) capaz de dar cuenta de las razones de su explotación”<sup>107</sup> basándose en tres elementos constitutivos: las causas explicativas de un contexto, la toma de conciencia de los intereses comunes y la conciencia de la semejanza social y cultural.

---

<sup>106</sup> Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (2001). Discurso multimodal. *Los modos y los medios de la comunicación contemporánea*,p.3.

<sup>107</sup> Martucelli, D. (2006),.op.cit.,p.106.

Un primer punto de articulación de la formación discursiva de la solidaridad era la inteligencia, el <<descubrimiento>> de la causalidad de los fenómenos sociales.

En el marxismo, dada la centralidad del materialismo histórico como principio constitutivo de la explicación estructural de las dinámicas de toda sociedad, por muy alejadas que estuviesen las sociedades, los sujetos, en función de sus posiciones se encontraban indefectiblemente sometidos a experiencias de dominación relativamente similares. En esta dinámica, la <<teoría de la plusvalía>> logró transmitir una inteligencia inmediata de la explotación gracias a la cual cada asalariado podía percibir, casi intuitivamente, que “todo trabajador sufre la explotación en una sociedad capitalista; y todo capitalista, cualesquiera que sean sus intenciones personales, explota en esta misma sociedad a los trabajadores”<sup>108</sup>. En conciencia de lo anterior, era necesario proporcionar conocimiento de las causas de explotación o de las luchas por el poder, develar el carácter de los conflictos de clase para poder tener una incidencia concreta y acercar a los agentes políticos. Consecuentemente, dada esta lectura estructural, las otras luchas sociales eran traducidas y subordinadas al avatar del movimiento obrero y percibidas como contradicciones secundarias<sup>109</sup>.

Posteriormente, y “una vez se ha realizado el esfuerzo anterior, aún es preciso para que la historia se ponga en marcha, que los actores sociales tomen conciencia de su comunidad de intereses. Es el momento propiamente estratégico de la solidaridad”<sup>110</sup>. Conforme a D.Martucelli, hay diversas variantes para la toma de conciencia de los intereses en común, y esta operación tiene dos metas considerables: Ya sea dentro de la variante

---

<sup>108</sup> Ibid., p. 94.

<sup>109</sup> Ibid. p. 95.

<sup>110</sup> Ibid. p. 94.

explicativa dialéctica entre clase y conciencia de clase, la diferencia de la clase en sí y la clase para sí, o la relación entre hegemonía y lo contestatario esbozada por A. Gramsci, lo importante es que mediante estrategias discursivas, se pueda sostener tanto el proceso de concientización de los actores mediante el combate contra ideología anti revolucionaria, por una parte, y por otro lado, que la toma de conciencia de los intereses comunes permita sujetar la alianzas entre clases sociales— desde estrategias unidimensionales de clase o incluso proponiendo alianzas interclasistas— hasta alianzas entre partidos políticos para participar o ejercer el poder en una sociedad.

En tercer lugar, la formación discursiva de la solidaridad bajo las lógicas de la ideología marxista implica también la búsqueda de similitud en las experiencias sociales y culturales entre los distintos agentes involucrados. Aquí, ya sea mediante la comunidad de estilos de vida, la similitud de una cultura, de las experiencias históricas o de la experiencia popular, la famosa división entre <<ellos>> y <<nosotros>> engendra de manera inmediata una toma de conciencia —y, por ende, una toma de distancia frente a otros—, haciendo posible la emergencia de un sentimiento grupal que facilita la movilización colectiva<sup>111</sup>.

Pero por último, más allá de las lógicas mecánicas mediadas por un discurso ideológico, la articulación de un discurso de solidaridad adquiere sentido a partir de las especificidades de los sujetos políticos que interpela y constituye, de los agentes políticos que busca interpelar y de los agentes que busca hacer-ver<sup>112</sup>.

Dado lo anterior, como comentamos al inicio de esta investigación, las estrategias de articulación de la solidaridad en tanto formación discursiva

---

<sup>111</sup> Ibid., p. 96.

<sup>112</sup> Rodríguez Marino, P., Shtivelband, E., & Terriles, R. (2008). Ideología, discurso, subjetividad. La reconfiguración de la problemática de la hegemonía en la obra de Ernesto Laclau. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, p.33.

cobran sentido cuando se tiene conciencia de los contextos históricos en donde surgen, de las culturas políticas específicas desde donde emergen, y cuando nos enfocamos en las estrategias comunicativas que dotan de agencia a dichos discursos, siendo éstas, finalmente, el medio concreto en donde se articula la producción de un impacto comprensivo que pudiese motivar la acción política.

En vista de ello se hace necesario, para entender el discurso de solidaridad hacia Chile emanado desde la cultura política oficial de la RDA y “los mecanismos sociales reales que estructuran su campo, más allá de las doctrinas explícitas, de los discursos de los actores y del funcionamiento visible de las instituciones”<sup>113</sup>, entender la contingencia histórica de la producción de éste. Lo anterior que implica definir tanto el espacio que jugó la solidaridad dentro de dicha cultura política, identificar algunas especificidades de la relación entre la RDA, la UP y Chile post 1973, y por último, considerando la relación entre la estrategias que articulan la producción marxista del discurso de solidaridad en contraste con los puntos nodales del lenguaje político de la RDA, identificar las especificidades del discurso de solidaridad con Chile.

### **2.2.2 Lugares de la solidaridad**

El problema de la solidaridad dentro de la cultura política oficial de la RDA es más complejo de entender cuando intentamos abarcarlo como operación político-discursiva. Si bien éste era, en tanto práctica, efecto de sujetos motivados e interpelados, y no requería de ordenanzas e incluso, como mencionamos anteriormente en el caso del antifascismo puede haber sido un sentimiento real dada la propia experiencia de los dirigentes del BP, la solidaridad como operación política que pretendía acercar a los actores sociales de diversas partes del mundo bajo una misma lucha ideológica, se transformó

---

<sup>113</sup> Rosanvallon, P. (2003)., op.cit., p.35.

en otro medio más de control administrativo, cuyos efectos eran concretos dentro del tejido social al este del muro.

Recordemos además que al asumir la lengua como medio de lo político, ésta debía resguardarse, pues aquella lengua política era lo único que le daba sentido a dicha comunidad nacional, y por ello, consecuentemente, se invertía tanta fuerza y energía en darle forma a la lengua de la ideología, a conservarla, a sabiendas de que cualquier desviación era la pérdida de todo<sup>114</sup>. Dado lo anterior podemos comprender de donde deviene la restricción de los discursos de solidaridad en dicha cultura política, y se explicaría de cierta manera porqué, en tanto a los movimientos de solidaridad, se rechazaba la espontaneidad pública y se prefería a las masas bien organizadas<sup>115</sup>.

En este horizonte, un ejemplo para pensar la solidaridad como operación político-discursiva regulada por los aparatos del estado fue el caso de la creación del <<Comité de Solidaridad Internacional>> en 1960. Aquel órgano fue creado por el comité central del Partido para administrar la relación hacia Cuba tras la revolución; pero cuando el problema cubano dejó de ser único foco, se amplió su incidencia. Será esta misma institución la que, como veremos más adelante, jugó un papel central en la producción de un discurso de solidaridad oficial en el caso de la solidaridad con Chile.

### 2.3 Especificidades del discurso de solidaridad con Chile

Dado que definimos la necesidad de identificar los discursos en tanto operaciones político-discursivas contingentes, el siguiente sub capítulo tiene como intención abordar por una parte, la relación contextual y política entre Chile y La RDA, antes, durante y después de la UP; y en segundo lugar,

---

<sup>114</sup> Groys, B. (2006)., op.cit.,p.9.

<sup>115</sup> Krämer, R. (1998)., op.cit.,p.195.



terminada esta tarea intentar identificar los elementos del lenguaje político que dieron una interpretación contingente a las estrategias de solidaridad con Chile

### 2.3.1 Contexto de la relación entre Chile y la RDA

Como se mencionó en la introducción, la llegada al poder de la Unidad Popular (UP) <sup>116</sup> representada por Salvador Allende, el primer presidente socialista en llegar al poder democráticamente, marcó un precedente político no solo dentro de la historia nacional, sino un giro político que posicionó al país en el panorama internacional durante plena Guerra Fría<sup>117</sup>. Así, según indica A.Fontaine, Chile se transformó en uno de los “escenarios donde se enfrentaban dos visiones del mundo, donde medían su poder persuasivo las dos grandes potencias de la época. La lucha política nacional tenía connotaciones e implicancias internacionales”<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup>Desde ahora en adelante, UP, fue la “coalición política de partidos de izquierda formada en octubre de 1969 con motivo de las elecciones presidenciales de 1970, Estuvo conformada por el Partido Radical, Partido Socialista, Partido Comunista, el Movimiento de Acción Popular Unitario, el Partido de Izquierda Radical y la Acción Popular Independiente, incorporándose la Izquierda Cristiana y el MAPU Obrero y Campesino.” Definición tomada de: Chile, H. P. (s.f.). *Unidad Popular*. [Recuperado el 01 de 02 de 2017, de Historia Política Legislativa del Congreso Nacional de Chile : [http://historiapolitica.bcn.cl/partidos\\_politicos/wiki/Unidad\\_Popular#cite\\_ref-0](http://historiapolitica.bcn.cl/partidos_politicos/wiki/Unidad_Popular#cite_ref-0)]

<sup>117</sup>La Guerra Fría como conflicto que dominó el escenario político durante la segunda mitad del siglo XX varió en medida que se fue desarrollando el conflicto, mutando así, tanto las capacidades, voluntades y necesidades de los bloques geopolíticos ideológicamente opuestos--EE.UU y la URSS al otro lado del telón de acero—, como el carácter de la política internacional que cada uno de los países involucrados articuló [Hobsbawm, E. (2012)., op.cit.,p. 236.]. Además no solo fue un conflicto que enfrentó a dichas potencias sino que por sobre todo, según indica Fontana y cumpliendo como instrumento de control social...

La guerra fría tuvo como uno de sus objetivos fundamentales el de mantener, en el interior de cada uno de los dos bandos—incluyendo el conjunto de los aliados y satélites de los dos contendientes principales---, el modelo de orden social que les interesaba, a la vez que les facilitaba controlar la disidencia. El miedo al enemigo externo—el comunismo internacional, por un lado; el imperialismo capitalista, por el otro—servía de justificación para exigir obediencia y combatir despiadadamente a los enemigos internos, reales o imaginados...[En: Fontana, J. (2011)., op.cit., p.92.]

<sup>118</sup> Fontaine Talavera, A. (1998). Estados Unidos y La Unión soviética en Chile. *Estudios Públicos*(78),p. 2.

Aun así, antes de distinguir cual será el carácter del vínculo de Alemania Oriental hacia Chile durante la UP, y más precisamente la reacción después del golpe, es necesario señalar que previo a los cambios políticos post 1970 las relaciones entre Chile y la RDA fueron escasas.

Desde Chile no existió siquiera una relación partido a partido entre el PC chileno, el PS chileno y el PSUA de Alemania Oriental hasta que en octubre de 1967, momento en que el BP envió una delegación al Congreso del Partido Socialista en Chillan<sup>119</sup>. Por su parte la RDA previo a la UP había mostrado poco interés en los procesos políticos sucedidos en Chile. Según R.Krämer, el acercamiento total a Latinoamérica era bastante marginal, y fuera de Cuba que se había hecho visible tras la revolución, Chile, junto a otros países latinoamericanos eran considerados interlocutores posibles<sup>120</sup>.

Post 1970, el panorama cambia y Chile será el primer gobierno latinoamericano que busque conversaciones bilaterales con la RDA. El interés chileno se concentró en la cooperación para la producción de cobre y la industria química, mientras que la diplomacia de la RDA esperaba apoyo chileno para aumentar el nivel de su presencia en América Latina<sup>121</sup>. Posteriormente se acordó una serie de convenios comerciales entre ambos países, pero la realización de lo acordado fue impedida por el golpe cívico-militar el 11 de septiembre de 1973.

---

<sup>119</sup> Ulianova, O. (2007). Inserción internacional del socialismo chileno 1933-1973. En O. Ulianova, *Redes políticas y militancias: la historia política está de vuelta*. Santiago: Ariadna ediciones.,p.275.

<sup>120</sup> Antes de 1957 Latinoamérica ni siquiera salía mencionado en las actas de las reuniones del BP. A partir de la reconstrucción que el autor provee del análisis de los puntos discutidos por el buró político semanalmente, indica que Latinoamérica tenía un carácter relativamente marginal "Entre 1949 y 1989 el BP se ocupó de temas latinoamericanos 346 veces[...]Eso significa que la cúpula del poder de la RDA que discutía cada semana 15 puntos en promedio, trató solamente un pequeño porcentaje de sus actividades en esta región. El 75% de su interés sobre América Latina se concentró en Cuba (153 veces), Nicaragua (56 veces) y Chile (50 veces)" [En:Krämer, R. (1998)., op.cit.,p.183.]

<sup>121</sup> Ibid.,p.180.

Dadas las específicas características del golpe cívico-militar que destruyó el socialismo en Chile—el boicot económico orquestado por la intervención norteamericana en alianza con los sectores más reaccionarios de la sociedad chilena, el fascismo de la acción militar, las torturas, los desaparecidos, los campos de concentración—el apoyo internacional se manifestó inmediatamente.

El BP decidió suspender las relaciones diplomáticas con Chile al tiempo que se aprobaban medidas para apoyar la resistencia chilena. El Partido Socialista de Chile trasladó su sede a Berlín y en los siguientes 15 años, la RDA acogería a más de 1500 chilenos exiliados; Se trataba principalmente de militantes de partidos políticos de izquierda, sindicalistas, personas comunes e intelectuales críticos al régimen de Pinochet. Con el paso de los años, los exiliados chilenos lograron involucrarse en ámbitos laborales más especializados y más cercanos a los que ejercían originalmente en Chile<sup>122</sup>.

Pero tanto para motivar las acciones de apoyo de la población como para justificar la razón de la ayuda estatal al pueblo chileno, el discurso de solidaridad con Chile era necesario y guio esta dimensión de cooperación internacional. Recordemos además que considerando las especificidades de la cultura política de la RDA, debía ser labor del BP administrar la lengua, administrar que se decía sobre Chile.

### **2.3.2 La Solidaridad con Chile: estrategias ideológicas para la constitución de subjetividades e identidades políticas**

Es propósito caracterizar las especificidades de éste discurso, y considerando que ellos “sólo pueden ser llevados a cabo por modos semióticos

---

<sup>122</sup> Barrera, L. (1993). El exilio y la cultura. En R. Montupil, *Exilio, Derechos Humanos y Democracia. El exilio Chileno en Europa*. Santiago: Servicios Gráficos Caupolicán., p.52-54.

que han desarrollado los medios para llevarlos a cabo”<sup>123</sup>, quisiera acercarme al discurso de solidaridad con Chile emanado desde la cultura política oficial a partir de dos textos publicados en el boletín <<*Chile im Herzen: Internationale Solidarität im Spiegel des Plakat*>><sup>124</sup>, editado y publicado por el comité de solidaridad de la RDA—institución cuya filiación estatal ya fue presentada—.Un texto se llama <<*Afiches por Chile*>>, de Manfred Kossock, presidente del Comité Chileno de Solidaridad y el otro es llamado <<*Arte de Afiches para la solidaridad Antiimperialista*>> de Helmut Radenmacher, incluido también en el mismo boletín.

El objetivo del análisis es la búsqueda de las marcas textuales que dan pie a una comprensión contingente del discurso de solidaridad, y que permitan indagar en la posible influencia de los puntos nodales del lenguaje político de la RDA con relación a los ejes que mencionamos anteriormente como centrales en la articulación de los discursos de solidaridad a partir de la estructura narrativo-analíticas del marxismo.

\*\*\*

En las estrategias de construcción de los discursos de solidaridad un primer momento necesario para motivar la proximidad de los actores sociales había sido dar cuenta de las causas de los acontecimientos y fenómenos sociales, en este horizonte el discurso oficial de solidaridad con Chile se valió de proporcionar una explicación estructural del conflicto chileno.

Si bien este discurso identifica a la junta y sus aliados —podemos considerar aquí las declaraciones de H.Radenmacher, quien insiste en la responsabilidad de <<*la pandilla de la junta*>><sup>125</sup> o como indica M.Kossock, al señalar la

---

<sup>123</sup> Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (2001)., op.cit., p.4.

<sup>124</sup> Stobinski, P., Gittis, C., & Rückert, B. (1980)., op.cit.

<sup>125</sup> Radenmacher, H. (1980)., op.cit. p.7.

responsabilidad de las fechorías de <<la junta en alianza con la reacción nacional>><sup>126</sup> —, no se proporcionó una figura clara de quienes son <<los imperialistas>>, más allá de identificarlos como <<monopolistas>><sup>127</sup>. A veces se los identifica al mismo tiempo como <<cómplices>>, e incluso como agentes directos <<exponentes de represión, terror, asesinato, extranjerización antipopular>><sup>128</sup>, al indicar el valor de las <<fechorías de los militares que están actuando a sueldo del imperialismo>><sup>129</sup>.

Fueron aquí las condiciones económicas, derivadas de la acción del imperialismo internacional, como grado máximo del desarrollo capitalista—tal como lo había indicado Lenin en su teoría sobre el imperialismo a fines del siglo XIX<sup>130</sup>—, lo que había polarizado la sociedad, acentuando las diferencias de clase entre los agentes políticos dentro del contexto chileno, conllevando al posterior terror desencadenado contra <<los patriotas chilenos>>, el fin del <<gobierno popular>>, y la restricción al <<desarrollo libre e independiente>><sup>131</sup> de Chile.

Recordemos además que el antiimperialismo, dentro del lenguaje político de la órbita soviética, y especialmente dentro de la RDA, había puesto su acento en la cuestión de la autodeterminación nacional y de los pueblos. En este horizonte, dar cuenta de las causas de la polarización chilena a partir del ya mencionado fenómeno sostuvo las bases del discurso de solidaridad con Chile y su vínculo con un aspecto central del lenguaje político de la RDA.

Se identificó además, al indagar en los textos, que, por ejemplo, en el movimiento estratégico de dar cuenta de la semejanza cultural entre la RDA y

---

<sup>126</sup> Kossock, M. (1980), op.cit. p.3.

<sup>127</sup> Radenmacher, H. (1980), op.cit. p. 6.

<sup>128</sup> Ibid. p.7.

<sup>129</sup> Kossock, M. (1980), op.cit. p. 3

<sup>130</sup> Revisar Lenin, V. I. (1963). *El imperialismo, fase superior del capitalismo: esbozo popular*. Editora Política.

<sup>131</sup> Ibid., p.4.

Chile, el discurso de solidaridad se basaba en tomar en consideración la propia memoria histórica, así indica M. Kossock que <<*por propia experiencia histórica sabemos cuán difícil es la lucha contra el fascismo y la reacción. Estamos con los patriotas chilenos sabiendo que su causa es también la nuestra*>><sup>132</sup>

El pueblo chileno y el pueblo de la RDA comparecen como víctimas de una misma violencia, y claro, la interpretación no era errada; pero como habíamos indicado anteriormente, la experiencia del fascismo se había transformado en un punto nodal dentro de la ideología marxista-leninista, incluso con más fuerza en el lenguaje ideológico de la cultura política oficial en Alemania Oriental dado el uso recurrente de este lugar de memoria como sustento de su propia existencia como país independiente. Sin duda, el antifascismo no era un elemento único de la cultura política comunista, pero fue transformado en dogma político que proporcionó, además, un sustento a la toma de conciencia de intereses en común en el caso del discurso de solidaridad con Chile, y permitió la construcción de una identidad por fines políticos.

Es por lo anterior que en el discurso oficial de solidaridad impulsado desde la dirigencia de la RDA, nación en la cual los <<*patriotas chilenos*>> según M. Kossock habrían encontrado <<*una segunda patria en nuestro país para luchar por la liberación de su patria*>><sup>133</sup>, podemos reconocer que dicha alianza es interpretada y señalada a entender como una <<*afiliación generosa*>><sup>134</sup> en donde se reconoce estar <<*...con los patriotas sabiendo que su causa también es la nuestra...*>><sup>135</sup>; M. Kossock, señala además que <<*la libertad no se regala, [que] debe ser conquistada en el combate, y la unidad de acción es una*

---

<sup>132</sup> Ibid., p.3.

<sup>133</sup> Ibid., p.4.

<sup>134</sup> Ibid., p.3.

<sup>135</sup> Ibid., p. 4.

*de las condiciones decisivas para el triunfo sobre el poder de los militares fascistas>>*<sup>136</sup>.

Bajo esta lectura, se podría interpretar no sólo una invitación restringida a la toma conciencia de intereses similares entre Chile y la RDA en su calidad común de <<*pueblos progresistas*>> que pelearon por el fin del fascismo y el imperialismo en tanto lucha contra hegemónica en disputa con la ideología anti revolucionaria. El llamado a esta <<*unidad de acción*>>, si consideramos el posterior desarrollo del texto, se entiende solo en relación a un movimiento que lo excede y que hunde sus raíces en la tradición política de <<*las fuerzas progresistas de nuestra época*>><sup>137</sup>—por no decir otras patrias socialistas—, y que quiere entender la solidaridad como esencia del movimiento obrero. Se extiende aquí el llamado a tomar conciencia en los intereses comunes entre Chile y los <<pueblos progresistas>> para la lucha en conjunto.

Los principios que cohesionan la toma de conciencia de intereses en común se remiten a 2 necesidades.

En primer lugar, la concientización de los actores ante el combate de la ideología anti revolucionaria —en este caso el antiimperialismo y el antifascismo— interpelando por medio del uso retórico de otras experiencias claves dentro de la cultura soviética de resistencia antiimperialista y antifascista; Así como indica H.Radenmacher...

*<<Cuando al comienzo de los años 20 el país soviético, devastado por la guerra civil y los interventores extranjeros, estaba amenazado por el hambre, la solidaridad internacional y, resultando de ella, acciones de socorro de la clase obrera y de otras fuerzas progresistas contribuyeron a conjurar el peligro que se cernaba sobre el pueblo soviético y dominar la situación...>>*<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Idem

<sup>137</sup> Ídem

<sup>138</sup> Radenmacher,H.(1980).,op.cit.p. 6.

También se bosqueja una alianza interclasista pero esta se supedita al único e...

*<<...Importante papel que ha jugado y seguirá jugando necesariamente en el futuro la idea de la solidaridad en la vida y la lucha de la clase obrera internacional y de sus aliados en aquel tiempo y posteriormente en otras oportunidades, p. ej. Al apoyar la lucha del pueblo español contra el fascismo en los años 30 o el combate de muchos pueblos por su liberación de los ex-colonialistas...>><sup>139</sup>.*

Podemos identificar que la resistencia a la ideología imperialista o fascista, se transforma en prueba suficiente de la comunidad de intereses basados en la esencia de su carácter de clase y valida la unión entre las fuerzas progresistas: Chile, la RDA y las otras patrias socialistas son identificadas como *<<pueblos progresistas>>* guiados por la clase obrera. El sustento de que la solidaridad de clase es el principio básico de la solidaridad antiimperialista y antifascista representa la posibilidad radical de constituir *<<un arma en la lucha por la liberación del proletariado>><sup>140</sup>.*

En segundo lugar, y con respecto a la situación anteriormente descrita, el discurso de solidaridad nos pone en un plano en el que podríamos identificar finalmente el llamado a una alianza de clases como auténtico y único justificativo de la toma de intereses en común. Si el *<<pueblo chileno>>* es representado como *<<patriota>>*, es solo porque se les comprende como patriotas en tanto luchan contra la ideología antirevolucionaria, y dicha lucha es patrimonio específico de la lucha de clases, de los avatares del movimiento obrero.

Se podría concluir que la solidaridad con Chile desde la cultura política oficial de la RDA en tanto operación político-discursiva presenta un carácter ideológicamente marcado. Desde la búsqueda de semejanza cultural, de la comprensión causal de los fenómenos a las estrategias de toma de conciencia

---

<sup>139</sup> Ídem.

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 7.



de los intereses en común, todo se condice con los puntos nodales del lenguaje político que ya habíamos identificado previamente como elementos centrales de la ideología política en la RDA: El antifascismo y el Antimperialismo.

Estos principales elementos fueron los que permitieron hacer un llamado a la cohesión política y a la identificación política usando principalmente el recurso de la comparación entre un contexto y otro. Por ende, la solidaridad antiimperialista y antifascista se transforma en patrimonio de la ideología marxista-leninista, en un <<deber-ser>> del pueblo progresista dada su raigambre histórica que no puede ser traicionada, por sobre todo considerando el carácter <<progresista>> del <<pueblo chileno>><sup>141</sup>.

También podemos añadir la posibilidad de que la solidaridad misma se haya transformado en un nuevo elemento de la ideología política en la RDA. Por ejemplo considerando las palabras de M.Kossock al declarar que <<Si las generaciones venideras preguntan algún día cuáles fueron las ideas que inspiraron las fuerzas progresistas de nuestra época, una de las respuestas será: ¡la solidaridad!>><sup>142</sup>, se puede inferir que la solidaridad al parecer también podría ser parte primordial del lenguaje político que fijó nodos del discurso del común dentro de dicha cultura política.

Una explicación a este hecho podría haber sido que, como mencionamos anteriormente, en la década del sesenta y setenta se vivió como un momento en el que los países al este del muro pudieron abocarse de lleno a su razón política; Dentro de este panorama validar la solidaridad como un elemento

---

<sup>141</sup> Resuenan aquí las palabras de B.Groppo quien critica el uso de la identidad entre antifascismo y comunismo, sin pensar en “la existencia de otros antifascismos, de inspiración política no comunista, o, si se prefiere, de corrientes diversas a la comunista en el seno del antifascismo. Estas otras corrientes -socialista, anarquista, católica, liberal-democrática, liberal-socialista- son, o pura y simplemente ignoradas, o consideradas insignificantes. El único antifascismo que cuenta, a los ojos de estos actores. es el comunista”. [Groppo, B (2004)., op.cit.,p.30]

<sup>142</sup> Kossock, M. (1980).,op.cit.p.3.

central del ideario político podría haber motivado un impacto performativo concreto al influir en la subjetividad de los actores políticos.

Del mismo modo es justo señalar que dicho discurso aportó a la construcción de identidades estables—el pueblo chileno y la RDA como <<*pueblos progresistas*>>, que dada la centralidad de sus respectivos movimientos obreros debían trabajar coordinadamente en derrocar no solo al fascismo sino al imperialismo—. Aquello propició una posibilidad efectiva de interpelar a la formación de una subjetividad ideológicamente pauteada, la condición para que otros sujetos puedan ser creados<sup>143</sup> y que configuró el sentido común, y por sobre todo, el reparto de lugares y funciones dentro del tejido social<sup>144</sup>.

Además, en relación al control sobre los aparatos ideológicos del estado, podríamos señalar que, encarnado en las palabras de sus funcionarios M.Kossock y H.Radenmacher, en la creación misma del mismo del boletín o la existencia del Comité de Solidaridad con Chile, el discurso de solidaridad instaló a ésta lejana nación, que tan poco interés político había tenido previo al golpe, como un objeto más de las luchas que se libraban durante la Guerra Fría, asimilando y comparando las identidades, los contextos y las semejanzas históricas para hacer comparecer identidades en un misma y supuesta dimensión de co-existencia política.

Aun así, como se indicó en reiteradas ocasiones, los discursos actúan en individuos libres y es esa misma libertad de los sujetos a la hora de asimilar, de <<hacer-ver>> y de <<hacer-hablar>> a los discursos, la que abre potencialmente espacio a procesos de subjetivación, a tránsitos políticos al exterior de la identidad. En vista de lo anterior, dicha relación no tendría por qué

---

<sup>143</sup> Mouffe, C. (1985).,op.cit.p.129.

<sup>144</sup> Ranciere, J. (2009).,op.cit.

ser distinta a la hora de identificar, y luego tensionar, el carácter de la solidaridad como operación político-discursiva.

Dicho lo anterior, será necesario, a la hora de evaluar una posible réplica axiomática, o probable apertura a lenguajes políticos que se desentiendan de la construcción identitaria, pesquisar la relación que estableció el *Studio* con respecto al lugar del cine documental dentro de la cultura comunista y la cultura oficial de la RDA. Recordemos por último que esto es necesario dado que en la descripción de las especificidades de los lugares de enunciación podemos observar de cerca, las posibilidades de circulación y la sinuosa e histórica interacción de los discursos en las sociedades.

### III. El Studio H&S: el cine documental como campo de batalla.

Éste apartado pretende en primer lugar, abordar los orígenes del cine documental en la órbita soviética y su importancia política. En segundo lugar, indagar y describir el rol que jugaba el cine documental dentro de la cultura política oficial de la RDA, para luego tensionar desde ahí la labor de W.Heynowski y G.Scheumann. Se espera, a partir del análisis de las prácticas de producción de sus films como de sus declaraciones en torno al documental, ahondar en la disponibilidad de los cineastas para reproducir, de manera axiomática éstos predicados del PSUA o atreverse a abrir sus discursos.

#### 3.1.1 Los cambios del documental en la órbita soviética: del <<montaje intelectual>> al <<realismo socialista>>

En primer lugar, es necesario dejar en claro que la preocupación por el cine documental y el quehacer histórico de este género fílmico en la RDA deviene de una cultura política postrevolucionaria soviética que se propuso elevar al plano de proyecto político la re-organización estética de la realidad<sup>145</sup>, a generar un nuevo reparto de lo sensible, y que encontró en el cine un espacio privilegiado para concretar dichos intereses. No dejan de hacer eco aquí las palabras de Lenin y Stalin —también las de Trotsky—sobre la primicia del cine como arte pedagógico<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> Groys, B. (2008)., op.cit.,p.29.

<sup>146</sup>Como indica N.Francoise, los líderes de la revolución indicaron su preocupación por el cine en distintas ocasiones, por ejemplo Lenin indicó que <<de todas las artes, para nosotros la más importante es el cine>>, Trotsky señaló que éste <<ilumina la oscuridad y aclara a las masas>> y Stalin en el XIII congreso del PCUS en 1924, aclaró que <<el cine es el útil más eficaz para la agitación política. Nuestro único cuidado es tener ese útil bien agarrado>> [Francoise, N. (2013). El festín durante la Peste. En R. Muller, & T. Wieder, *Cine y Régimenes autoritarios*. Madrid: Icaro Libros.,p.42.]

Considerando estas declaraciones podemos entender cómo fue que el cine documental se transformó en un campo privilegiado y podemos notar la importancia que tuvo la creación de organismos estatales para la producción documental como por ejemplo *Kinodelia* (encargado de realizar noticieros), o la *SOVKINO* (estudio de producción estatal que también tenía un departamento ocupado exclusivamente de la producción de documentales)<sup>147</sup>.

Pero hemos de observar los principios constitutivos del modo en el que el cine documental se hundía en la realidad durante los primeros años postrevolucionarios para observar que el llamado de los documentalistas soviéticos, entre ellos el más reconocido, D. Vertov<sup>148</sup>, distaba de cualquier procedimiento propagandístico.

Si bien M. Ferró declara que D. Vertov levanta en 1924 cierta polémica en los medios políticos al señalar que los films documentales eran los únicos que podían cumplir y proponer ideas políticas<sup>149</sup>; dicha acción política se encontraba en pensar el documental como *orientados y exigidos por la vida* en la medida en que reconocen por primera vez en el centro de la operación estética el

---

<sup>147</sup> Moussinac, L. (1931). *El cinema soviético*. Barcelona: Atheia.,p.130.

<sup>148</sup> Dziga Vertov (1896- 1954) desde muy joven incursionó en la producción cinematográfica. A los pocos años postrevolucionarios, en 1918, se puso a disposición del *Kino Komitet de Moscú* como redactor y montador del primer noticiero del estado soviético *Kinodelia*. En 1919 participó en la fundación de la oficina de producción de noticieros documentales de la escuela de cine de Moscú. Trabajando en conjunto con su pareja Svilova y su hermano Mijail fundan de 1922 a 1925 el <<consejo de los tres>>. En 1923, adoptan el nombre de *kinoks* (cine-ojo) y publican el mismo año el manifiesto teórico del *Kino-pravda* (cine-verdad). La producción de este grupo fue abundante los primeros 10 años postrevolucionarios, periodo que culmina en 1929 con el estreno de lo que fue considerado la obra maestra del documentalismo soviético, *El hombre con la cámara*. Luego en la década del 30, con el cepeo del orden estalinista cae la producción, hasta que los *Kinoks* desaparecen por completo de la escena.

<sup>149</sup> Ferro, M., op.cit.,p.174.

<<montaje del veo>><sup>150</sup>, más allá de asegurar la importancia del documental en tanto su supuesto principio mimético.

D.Vertov, como otros documentalistas de la época—y razón por la cual los primeros cineastas soviéticos brillaron dentro de las vanguardias artísticas de dicho país—, pusieron un especial interés en entender las posibilidades de reproducción técnica de este nuevo arte.

Si bien el cine documental traía aparejada la ilusión de una relación directa con respecto a su referente, la realidad concreta, ésta misma capacidad reproductiva le permitía abrir dicha realidad, para seleccionarla y redistribuirla: la reproducción técnica más que proveer una reflejo de la realidad, la dinamitó, la fragmentó<sup>151</sup>, y abrió un espacio para quien, operando tras el lente, quisiera “penetrar profundamente en la textura del hecho”<sup>152</sup>

Siguiendo lo anterior, D.Vertov propuso que, incluso reconociendo a la cámara como un <<ojo mecánico>>, concretando el sueño de un cuerpo sin órganos que pudiese ver <<mejor>> que el ojo humano al ser capaz captar la realidad <<integralmente>><sup>153</sup>, la operación de <<hacer ver>> dependía de una

---

<sup>150</sup> Según indicó el mismo cineasta <<Fuimos los primeros que hicimos filmes con nuestras manos desnudas, films quizás torpes, toscos, sin brillo, films quizá un poco defectuosos, pero en todo caso films necesarios, indispensables, films orientados a la vida y exigidos por la vida. Definimos la obra cinematográfica en dos palabras: el montaje del “veo”>>[ En: Vertov, D. (1973). estenograma abreviado de la intervención de Vertov en un debate del Proletkino 23 de abril 1923. En *Cine-ojo*. Madrid: Paidós.,p.53]

<sup>151</sup> Así como apunta Benjamin, <<Si se trata de primeros planos de las cosas que nos rodean, centrándose en detalles ocultos de objetos familiares, explorando contextos comunes bajo la ingeniosa orientación de la cámara, la película, por una parte, amplía nuestra comprensión de las necesidades que rigen nuestras vidas; por otra parte, se las arregla para garantizarnos un inmenso e inesperado campo de acción. Daba la impresión de que nuestras tabernas y nuestras calles metropolitanas, nuestras oficinas y habitaciones amuebladas, nuestras estaciones de ferrocarril y nuestras fábricas nos habían encerrado definitivamente. Entonces llegó el cine y echó abajo esa prisión con la dinamita de una décima de segundo, de modo que ahora, entre sus ruinas y escombros dispersos, podemos viajar con tranquilidad y espíritu aventurero>> [en: Benjamin, W. (1936).,op.cit.,p.47.]

<sup>152</sup> Ibid.,p.41.

<sup>153</sup> Elsaesser, T., & Hagener, M. (2013). *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburgo: Junius.,p.107.

serie de procesos paralelos y etapas que iban desde la elección del tema y su estudio, la planificación, la realización de la fotografía, y por último, el paso más importante, el montaje.

Esta operación estaba orientada, no solo a la búsqueda de la impresión del espectador—cuestión que S. Eisenstein mediante su teorización del <<montaje de atracciones>> había aportado a la revolucionaria teoría del cine soviético<sup>154</sup>— sino que, en el documental, dar “orden a las imágenes de la realidad captada por la máquina”<sup>155</sup>, se condecía con un procedimiento de <<montaje intelectual>>, en el que la subjetividad artística podía incidir y “conducir psicológicamente (...) en el espíritu del espectador hacia conceptos y después hacia ideas preestablecidas por el cineasta”<sup>156</sup>.

Por su parte, indicaba D.Vertov que “si se monta científicamente todo lo que se ha fotografiado ya será algo más claro [...] obtendremos una auxiliar de la memoria organizado por impresiones visuales recibidas por el ojo ordinario”<sup>157</sup>. Pero este quehacer <<científico>> no remitía ya a una objetivación racional. La observación minuciosa de los procesos sociales por el ojo mecánico supuestamente imparcial es reemplazada por la pretendida nueva objetividad, no naturalista, declarada deliberadamente militante, y responde a una preparación dialéctica de la comprensión de la realidad y la superación de la representación mimética.

---

<sup>154</sup> En 1923 Sergei Eisenstein publica su primer ensayo sobre montaje; Aquel escrito, define que este mecanismo tiene como objetivo articular “todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final” [en: EISENSTEIN, Sergei M.(1999).*El montaje de atracciones en El Sentido del cine (1923)*. Madrid: Edit. Siglo XXI.,p.169]

<sup>155</sup>Vertov, Dziga (1973).,op.cit.,p.24.

<sup>156</sup>Eisenstein, Serguéi (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Editorial Paidós.

<sup>157</sup> Vertov, Dziga (1973).,op.cit.,p.28.

Lamentablemente, con el paso del tiempo, dada la naturaleza de la cultura política oficial en la órbita soviética cuyo principio fundamental era sujetar la lengua política, el arte pasó a ser un discurso producido por “élites del todo ilustradas y experimentadas que habían vivido la experiencia de la vanguardia y habían pasado al realismo socialista”<sup>158</sup>.

El realismo socialista, declarado como política oficial de las artes por Stalin en 1932 ante el Congreso de Escritores Soviéticos, se mantuvo como estilo artístico oficial hasta la disolución de la URSS, terminando con la producción artística vanguardista y afectando con especial intención a la producción de cine documental.

Aquella política artística tenía la declarada función de construir identidades del proletariado. En consonancia con éste objetivo, la producción de cine documental hubo de acoplarse a ésta creada necesidad política de la dirigencia del partido. De este modo tanto la historia del documental en la órbita soviética, como la historia de su principal elemento de reflexividad política —el montaje intelectual—, y dada la influencia final del realismo socialista, terminó siendo la historia de una supresión, distorsión, adulteración y represión, de una táctica que fue cooptada por la dirección estatal ante condiciones político-sociales específicas<sup>159</sup>.

### 3.1.2 El lugar del cine documental en la cultura de la RDA

A raíz de la crisis planteada anteriormente, podemos indicar que para la cultura política oficial en la RDA, el rol del cine documental debía orientarse, como se habían orientado todas las artes desde el establecimiento del realismo soviético, a proporcionar una identidad estable y contribuir a la construcción

---

<sup>158</sup>Groys, B. (2008)., op.cit.,p.36.

<sup>159</sup>Nichols, B., op.cit.,p.178.



estable de una subjetividad. Es decir, el documental debía servir de aparato ideológico del estado.

Como mencionamos anteriormente, por una parte, el peso del realismo soviético afectó en todas las dimensiones de la producción artística desde su transformación en dogma; además, no solo en la RDA, sino toda la órbita soviética se transformó paulatinamente en un contexto político en el que la dirigencia política consolidaba su poder mediante una serie de instituciones que regulaban la organización total de la vida.

Aquel acto creativo de un nuevo orden social coincidía con el proyecto político de la RDA, orientado “al desarrollo del modo de vida socialista [que] debía proclamar como proyecto la construcción de una cultura socialista alemana”<sup>160</sup>. Es por ello, que si pensamos en el desarrollo del cine documental dentro de su propio contexto socio-político, las condiciones de regulación no diferían del control que se establecía sobre otro tipo de producciones.

Por ejemplo, G. Sadoul indicaba que, aún a fines de la década de los 80...

la RDA se encontraba en [...] una atmósfera difícil de interminable “guerra fría” y un muy lento proceso de desestalinización que ponía barreras a cualquier film que pueda contener pesimismo o escepticismo e imponen a toda manifestación cinematográfica una imagen “constructiva” de la vida política y social del país<sup>161</sup>

En términos prácticos, un indicador de la relevancia de este género para la cultura política oficial fue la fundación de la *Deutsche Film Aktiengesellschaft*, DEFA<sup>162</sup>, agencia estatal que desde 1946 rodó 5.800 documentales con sello

---

<sup>160</sup> Thomas, R. (2003). Kultur und Kulturpolitik in der DDR. En R. Eppelman, B. Faulenbach, & U. Mählert, *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung* (págs. 261-270). München: Ferdinand Schöningh.,p. 260.

<sup>161</sup> Sadoul, G. (1987). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Siglo xxi.,p.545.

<sup>162</sup> La DEFA fue registrada el 13 de agosto de 1946 y que El 14 de julio de 1947 fue trasladada a Potsdam y el 11 de noviembre del mismo año fue transformada en una Sociedad Anónima

<<este>> y solo 1770 películas de ficción<sup>163</sup>. Otro indicador del rol central del cine documental dentro de la cultura política oficial fue el hecho de programar los filmes documentales en horario estelar *en la Deutscher Fernsehfunk*<sup>164 165</sup>.

Paradójicamente, si bien por una parte podemos aseverar que el cine documental para la cúpula del PSUA, en tanto praxis política, se pensó como un aparato ideológico del estado, medio pedagógico, de propaganda y difusión de la lengua política del estado, cuya función, al igual que otros medios artísticos e informativos, era de pelear contra los enemigos del socialismo en lo externo, y en lo interno validar el funcionamiento de la RDA; Por otra parte, el ejercicio de realizar documentales tras la creación de la ZOS, no emanó solo de las directrices de la nueva organización política, sino que también de los propios artistas<sup>166</sup>.

Pero como ya había sucedido en dicho contexto, lo que en sus inicios había constituido, según C.Mückenberger, una alianza natural entre los directores de

---

soviética. Sobre su valor como herramienta política y de cambio social podemos tomar la declaración del Coronel Soviético Sergej Tulpanow en ocasión de la creación de la DEFA afirmando que el cine <<tiene importantes tareas que cumplir. La mayor de ellas es la lucha por la construcción democrática de Alemania, peleando por la educación del pueblo alemán, especialmente de los jóvenes, en el sentido de una democracia y humanidad auténticas...El Film como arte de masas debe ser una filosa y fuerte arma en contra de la reacción y a favor de la profunda y floreciente democracia, contra la guerra y el militarismo, y por la paz y amistad de todos los pueblos del mundo entero>> [ En: Musabimana, J. M., & Torregrosa, D. C. (2009). *La derrota del III Reich a través del Cine*. Editorial Club Universitario.,p.222.]

<sup>163</sup> Molina, L (07.09.2007) El cine en la RDA: la fábrica de sueños tras el telón de acero. DW Cine y Cultura. [www.DW.com](http://www.dw.com/es/el-cine-en-la-rda-f%C3%A1brica-de-sue%C3%B1os-tras-el-tel%C3%B3n-de-acero/a-277). [En línea: <http://www.dw.com/es/el-cine-en-la-rda-f%C3%A1brica-de-sue%C3%B1os-tras-el-tel%C3%B3n-de-acero/a-277>].

<sup>164</sup> Deutscher Fernsehfunk, abreviado en alemán como DFF, fue el ente público de televisión de la República Democrática Alemana, que junto con *Rundfunk der DDR* fue uno de los medios de comunicación del estado socialista.

<sup>165</sup> Para este asunto, y sobre todo para entender el carácter del funcionamiento de la televisión estatal de Alemania oriental sugiero revisar el texto de Staadt, J., Voigt, T., & Wolle, S. (2008). *Operation Fernsehen: Die Stasi un die Medien in Ost und West*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.

<sup>166</sup> Fontana, P. G. U. La legitimación de la ocupación soviética y del gobierno de la RDA en el cine alemán oriental de posguerra., p. 7.

la DEFA y las, nuevas autoridades soviéticas durante ese periodo, sin censura y en un ambiente especial donde se compartían objetivos y necesidades<sup>167</sup>, terminó transformándose en un excesivo control de los contenidos.

Pese a todo, basados en su militancia, existía un compromiso de los documentalistas con la producción dialéctica de la comprensión de la realidad, como ya había ocurrido con los artistas vanguardistas<sup>168</sup>. Incluso de manera más progresista, e intentando abrir espacio a distintas concepciones del cine documental militante la fundación del Festival de Cine Documental en Leipzig<sup>169</sup>, vigente hasta el día de hoy, jugó un rol vital a la hora de abrir nuevos espacios a la subjetivación de discursos políticos que excedían las órdenes del partido.

Lo anterior comprueba que la relación directa entre documental y propaganda dentro de la cultura política de la RDA es difícil de asegurar. Incluso una subjetividad deliberadamente militante podía transformarse, por medio de la recuperación del lenguaje reflexivo del cine documental, en un sustento de la apertura y reinterpretación de los discursos, posibilitando reflexiones que excedían las identidades y sujetos que la dirección política pretendía disponer usando el cine documental en tanto aparato ideológico del estado.

---

<sup>167</sup> Mückenberg, C. (1999). The Anti-Fascist Past in DEFA Films. En S. Allan, & J. Sandford, *DEFA: East German Cinema, 1946-1992* (págs. 58-77). New York: Berghahn Books.,p.60

<sup>168</sup> Sin duda, la vanguardia vio en el contexto revolucionario “no sólo una indudable confirmación de sus construcciones teóricas e intuiciones artísticas, sino también una oportunidad única en su género de realizarlas totalmente en la práctica [...] los representantes de la vanguardia ocuparon una serie de puestos clave en los nuevos órganos creados por los bolcheviques para la dirección centralizada de toda la vida cultural del país. Este abrirse paso hacia el poder político no era, en el caso de la vanguardia, un mero resultado del oportunismo y de la aspiración al éxito personal, sino que dimanaba de la esencia misma del proyecto vanguardista” Groys, B. (2008)., op.cit.,p.57-58.

<sup>169</sup> Iniciado en 1955 en la ciudad de Alemania del Este, el DOK Leipzig es uno de los Festivales de cine documental más antiguos del mundo.

### 3.2 El Studio H&S, o ¿cómo hundirse en la realidad desde la subjetividad militante?

Como se ha indicado con anterioridad, si se quiere acceder a la dimensión de re-interpretación de la formación discursiva de solidaridad dentro de la RDA, se hace imperativo en este mismo capítulo abordar la relación que el Studio estableció con algunos elementos del campo simbólico y la red de significados que daban sentido a la producción de un cine documental militante: se propone de esta manera, pesquisar el modo de producción y comprensión del cine del *Studio H&S* e indagar si se observa una distancia con el discurso oficial con respecto al rol del cine documental dentro del panorama político

\*\*\*

Tanto W. Heynowski como G. Scheumann, cuyas juventudes transcurrieron en tiempos del nazismo, al terminar la guerra se trasladan a la zona de ocupación soviética. Dentro de poco ambos se harán militantes del KPD; y aunque hablamos aquí de una militancia regular y no de políticos profesionales, es necesario para esta investigación indicar de qué manera se vinculan sus trayectorias de producción audiovisual con su trabajo político militante.

Walter Heynowski (1927) tuvo una primera fase de trabajo entre 1957 y 1960 en la *DFF* como editor. Ahí fue responsable del show de caricatura política *ZeitGezeichnet* (Tiempo ilustrado), programa que se proponía “mediante el humor y la sátira luchar contra el militarismo, los monopolios, la corrupción y la burguesía reaccionaria en Alemania del oeste”<sup>170</sup>.

El encuentro con los documentales políticos ocurrió recién en 1958, en un viaje de grabación a la República Árabe Unida (Egipto). Su reporte de este viaje fue el inicio de una larga tradición, inusual en ese tiempo y posteriormente

---

<sup>170</sup> Steinmetz, R., & Prase, T. (2002),.op.cit.,p.40.

colectivamente asimilada por el Studio H&S: mantener a los altos mandos del gobierno informados acerca del éxito de sus actividades. Fue así como éste periodista ganó la confianza del partido e inició su carrera en los <<*films de evidencia*>><sup>171</sup>, como los llamo él mismo. Estas películas eran prácticamente acusaciones de corte considerando el efecto político que tenían, la retórica, la narrativa y el estilo cinematográfico causaban alto impacto.

Por su parte Gerhard Scheumann (1930 – 1998), además de ser colaborador no oficial de la *StaSi* desde 1957<sup>172</sup>, previo al *Studio* consolidó su carrera entre 1963 y 1965 trabajando como director y conductor en *Prisma. Probleme-Proyecte-Personen*<sup>173</sup> emitido también en la DFF. Su idea era desarrollar un programa político que pusiera en la mesa no solo panoramas y reportajes sobre los problemas diarios de los ciudadanos de la RDA, sino que también fuera un espacio para la opinión pública. Su incursión en este proyecto fue breve. Al poco tiempo Scheumann renunció y denunció sus diferencias con el departamento de redacción del programa en un documento conocido como *Prisma-Testament* (agosto de 1965).

En 1965 ambos autores se juntan para producir documentales en la DEFA. La primera obra que realizan en conjunto fue *Der Lachende Mann* (1965), largo testimonio de un antiguo Nazi, *Congo Müller*, contratado como mercenario en el Congo para ocuparse de las tareas sucias. El film obtuvo un éxito fulminante y reconocimiento internacional.

---

<sup>171</sup> Steinmetz, R (2001),.op.cit.,p.3.

<sup>172</sup> Böttcher, C., Kretzschmar, J., & Schier, C. (2002),.op.cit.,p.17.

<sup>173</sup> Scheumann expuso ante el VI congreso de partido en enero de 1963 la idea de desarrollar una revista televisiva que permitiera hacerse cargo de la política interna de la RDA y que permitiera capturar e investigar los nuevos procesos y problemas de la RDA. La idea era que las transmisiones se dedicaran a investigar temas varios: desde la economía hasta la cultura.[ en: *ibid*,p.18].

En 1968, una pentalogía sobre los conflictos en Vietnam<sup>174</sup>, los posicionó como el grupo artístico-documental más prestigioso de la RDA. La convicción ideológica y la pasión con que realizaron sus proyectos fílmicos conllevó, de mediano a largo plazo, al debilitamiento del control estatal directo<sup>175</sup>, fue así que con el pesar de la DEFA, Heynowski y Scheumann convencieron a las altas autoridades políticas sobre la necesidad y el privilegio de una compañía productora soberana y totalmente independiente. Los altos mandos del partido aceptaron la solicitud y el primero de mayo de 1969 se fundó el estudio<sup>176</sup>. El *Studio H&S*, vigente entre 1969 y 1982 fue prodigiosamente productivo (71 films en 25 años).

Esta es una primera diferencia que ubica al *Studio* en una ruptura con la mayoría de los filmes producidos en la RDA: la independencia económica que tuvieron a partir del momento en que se instalaron como estudio autónomo, les permitía además la posibilidad de vender sus filmes, tanto dentro como fuera de la RDA.<sup>177</sup> Por ejemplo, de la venta de derechos entre el 40 y 60% eran contratos para la televisión, y como indica R.Steinmetz,

Algunos de sus films eran mostrados en televisión por primera vez, otros en cines, a veces simultáneamente en cines y teatros. Aun así, cada vez que H&S mostraban un filme por televisión, se le programaba en horario estelar, a las 8 pm, hasta la década de los 80<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> Los films son *Piloten im pijama* (19.04.1968), *Yes Sir* (17.04.1968), *Hilton-Hanoi* (19.04.1968), *Der Job* (21.04.1968) y *Donnergötter* (23.04.1968)

<sup>175</sup> Böttcher, C., Kretzschmar, J., & Schier, C. (2002),.op.cit.,p.25.

<sup>176</sup> Steinmetz, R (2001),.op.cit.,p.11.

<sup>177</sup> Incluso en este aspecto, el ciclo chileno fue especialmente relevante Según Villaroel y Mardones “desde un punto de vista de los contratos internacionales que lograron, el ciclo de Chile fue el más exitoso de su extensa producción, y les significó un total de 65 ventas al exterior.” [Villaroel, M., & Mardones, I. (2012),.op.cit.,p.131.].

<sup>178</sup> Steinmetz, R., & Prase, T. (2002),.op.cit.,p.47.

Con respecto a la relación con el régimen político de la RDA, es justo señalar que, en una entrevista realizada por la DEFA a Heynowski en el año 2003, el cineasta declaró en torno a su primer viaje exploratorio a Chile a fines de 1972, que no habría venido a Chile de no ser por la <<recomendación>> de Werner Lamberz, nada menos que el secretario de Agitación y Propaganda del Comité Central PSUA de 1967 a 1976; del mismo indica que <<era un político que se interesaba mucho por nuestras cosas. Fue como un gran mecenas. El estimulaba ciertas ideas, no era un mecenazgo de dinero>><sup>179</sup>.

Con este tipo de declaraciones, o también la de Heynowski ante la Escuela Danesa de Cine en Copenhague durante abril de 1977, donde habla de la importancia del apoyo del estado de la RDA, que permite un <<clima de trabajo>> sin el que no podrían desarrollar su trabajo creativo<sup>180</sup>, se podría argüir fácilmente una intervención directa del BP en el trabajo artístico de ambos autores.

Pero la cuestión de la diferenciación entre propaganda y arte es más compleja de lo que parece si consideramos que “ambos directores estaban convencidos de que eran testigos y daban forma a una época en que mundialmente había transición del capitalismo al socialismo”<sup>181</sup>. Por esto, incluso en el periodo en que trabajaron independientes de los aparatos estatales, W.Heynowski y G.Scheumann se transformaron rápidamente en

---

<sup>179</sup> Villaroel, M., & Mardones, I. (2012),.op.cit.p.133

<sup>180</sup> Cita original: <<Wir haben durch das schöpferische Klima in unserem Staat die Möglichkeit erhalten, seit elfjahren zusammen zu arbeiten(...)Ich möchte sagen, dieses soziale Arbeitsklima ist für das Schaffen von Kunsttauch von großer Wichtigkeit.Und unser Staat bietet uns dieses Klima...>>. Entrevista realizada por Michael, Robert: H&S im Gespräch .Mit Filmen im Ausland.In: Information. Hochschulefür film und fernsehender Deutschen Demokratischen Republik nr4/1977.p 12-15 [esta cita fue extraída de Böttcher, C., Kretzschmar, J., & Schier, C. (2002),.op.cit.,p.26.]

<sup>181</sup>Cita original: „Beide Regisserure waren überzeugt davon, eine Epoche mit zu erleben und mit zugestalten, die durch den welt weiten Übergang von Kapitalismus zum Sozialismus geprägt war”. [Ibid.,p.44-45]

representantes de un cine documental militante<sup>182</sup>; esto no solo en los filmes mismos, sino también en sus declaraciones sobre la misión del cine documental en la lucha política.

Como ya he mencionado anteriormente, la ideología marxista-leninista implicaba hacer funcionar la política desde la lengua, esto abría la posibilidad de una interpretación dialéctica de todo enunciado, imagen, texto, en fin, cualquier reflejo sensible de la realidad. Y a su vez, esta operación solo podía ser realizada por sujetos mediante su subjetividad (variablemente permeada por la lengua oficial o no). En este sentido es que conviene abordar las posiciones de G.Scheumann, con respecto a la labor del cine documental, publicadas en 1963 en la revista *Film und Fernsehen*, a partir de las cuales podremos analizar la postura del cineasta ante su trabajo documental en vínculo con la producción ideológica.<sup>183</sup>

Para el autor, el cine documental en tanto trabajo <<periodístico y obra de arte, debe representar siempre las tensiones entre ideal y realidad dialéctica>>. En esta línea prosigue su argumentación indicando que, solo el efecto del cine documental puede oponer en un mismo plano realidad y posibilidades. Algo que si no se lleva a cabo conduciría <<al auto engaño y a graves errores>><sup>184</sup>.

Con respecto a la relación de los medios como aparatos ideológicos del estado, el autor indica que la fuerza del socialismo debe residir no...

<<en el dirigismo de aparatos todo poderosos (como el partido y el Estado), sino que reside en la “conciencia de las masas” [...] lo que hace fuerte al Estado

---

<sup>182</sup> Ibid.,p.7.

<sup>184</sup> Steinmetz, R., & Prase, T. (2002),.op.cit.p.37.



*son las masas en la posibilidad [en un sistema socialista] de saberlo todo, de poder manifestarse sobre todo y de hacer todo a conciencia>><sup>185</sup>.*

Esto hace sentido si retomamos la discusión planteada en el subcapítulo anterior, en tanto que la comprensión dialéctica de la realidad pretendía por sobre todo influenciar el “sistema nervioso”, trastocar el subconsciente del pensamiento humano, espacio en donde el arte, como praxis performativa de la sensibilidad, podía aportar especialmente.

Según R.Steinmetz, en aquel texto podemos notar el primer acercamiento a formulaciones, experiencias y reflexiones que caracterizaron la personalidad de Scheumann y problemas políticos sobre los cuales siempre volvió: el papel central del documental en el socialismo y el alegato en favor de la autonomía de los autores<sup>186</sup>

Y fueron finalmente declaraciones similares las que le jugaron una mala pasada a Scheumann y Heynowski en Berlín Este el 16 de septiembre de 1982 ante el IV Congreso del Sindicato de Productores de Cine y Televisión<sup>187</sup>. En aquella ocasión, ambos cineastas fueron divididos en dos grupos de trabajo que debían discutir temas y problemáticas distintas. Heynowski fue incluido al grupo de trabajo uno llamado *Persönlichkeiten, Werte, Lebensweise*<sup>188</sup>, grupo que tenía como interés hablar de los artistas como creadores del socialismo. Aquí W.Heynowski se refirió al film de Gitta Nickel, *Manchmal möchte ich fliegen*,

---

<sup>185</sup> Texto original: <<*nicht der Dirigismus eines allmächtigen (Partei-undStaats-) Apparats sei in Zeichen der Stärke des Sozialismus, sondern die „Bewusstheit der Massen“. Die „alles wissen, über alles urteilen können und alles bewusst tun“ mache den Staat stark*>> [Idem]

<sup>186</sup> Steinmetz, R., & Prase, T. (2002),.op.cit.,p.43.

<sup>187</sup> *Der Verband der Film-und Fernseherschaffenden der DDR*. Participaban trabajadores de la DEFA y de la DFF, era una instancia que servía par a hacer de puente entre ambos espectros de la producción medial.

<sup>188</sup> Trad. Propia: *Personalidades, valores y estilos de vida*.

valorando positivamente que en el filme se friccionaran opiniones distintas y pidiendo que lo pasaran por la televisión<sup>189</sup>.

Por otra parte, las opiniones de G.Scheumann, quien participó del grupo de trabajo 3—cuya temática fue “*Zur Wirksamkeit von Film und Fernsehen in unserer Gesellschaft*”<sup>190</sup>—fueron más escandalosas para la dirigencia, al intentar promover una discusión constructiva sobre los problemas existentes en la política de medios. El discurso de Scheumann llamado “*Dokumentar film im Spannungsfeld von Strategie und Taktik*”<sup>191</sup>, constaba de 15 puntos en los que criticaba abiertamente la política de medios e información de la RDA y se adentraba en la relación entre cine documental, realidad y subjetividad. A fin de reconocer el carácter de su cine militante me propongo analizar los puntos que tienen relación con aquél aspecto.

En su tesis número siete, declaraciones como que el cine documental <<independiente de su valor artístico...se halla siempre detenido en la realidad concreta>>, que <<según la percepción del público [...] es una cosa distinta de una obra de ficción>>, pero que al mismo tiempo <<el documental no es jamás la realidad misma, sino siempre una imagen subjetiva del mundo objetivo>> podrían parecer paradójicas si no consideráramos el influjo de la teoría del cine documental articulada en el origen mismo del documental soviético. En el texto aparece una relación más compleja que la esperada entre el carácter denotativo de un film documental —que bajo la lógica formal produciría la noción de objetividad esperada, con un valor expositivo que articula una conexión lógica entre causas y efectos, secuencias y sucesos—y su valor interpretativo.

---

<sup>189</sup> Böttcher, C., Kretzschmar, J., & Schier, C. (2002), op.cit., p.27

<sup>190</sup> Trad Prop: Sobre la eficiencia del film y la televisión en nuestra sociedad

<sup>191</sup> Trad. Propia: El cine documental en la tensión entre estrategia y táctica. [El discurso completo al cual hago referencia se encuentra en Film-und Fernseh-verband der DDR: Informations bulletin. Berlin 1990, S.17-20]

En la octava tesis declara que...

*<<Puede que el documental no esté sometido a las rápidas fluctuaciones y a los cambios diametrales de la política medial cotidiana; dentro de la estrategia y táctica del movimiento comunista internacional el documental no es comparable con el noticiario, el semanario o el último informe de la televisión>><sup>192</sup>*

Y continúa en la novena especificando que *<<el documental evalúa el presente con el ojo en el objetivo final, no aspira a cotidianidades sino a la realidad de una época>><sup>193</sup>.*

En esta declaración no solo hay un criterio de construcción de una representación del mundo histórico; si esto fuese así el trabajo documental relevado por el cineasta sólo se quedaría relegado a la dimensión de una supuesta pretensión objetiva de la realidad. Por ello que anunciar que se *<<evalúa el presente con el ojo en un objetivo final>>*, el autor logra establecer nuevamente un choque entre los *<<discursos de sobriedad>>* y una intencionalidad política de la imagen documental. Se reconoce así que “las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas”<sup>194</sup>, propiciando la constitución de un cine documental en tanto forma de expresión política e instancia de lectura y pensamiento de la historia.

Llevando más lejos aún el análisis, y en comparación con la dimensión del cine documental que los primeros documentalistas vanguardistas como D.Vertov exploraron, podríamos indicar que este *<<ojo en el objetivo final>>* se

---

<sup>192</sup>Tesis 8. Trad. Prop: *<<Dokumentar film dürfte nicht den „schnellen Schwankungen und diametralen Veränderungen...der täglichen Medienpolitik“ unterworfen werden; innerhalb von „Strategie und Taktik der kommunistischen Weltbewegung“ sei Dokumentar film nicht mit der Nachrichten sendung, dem Wochen magazin oder dem aktuellen Fernseh bericht zu vergleichen...>>* [ en: Steinmetz, R., & Prase, T. (2002),.op.cit.,p. 106]

<sup>193</sup> Ibidem, p.109.

<sup>194</sup> Nichols, B., op.cit.,p.39.

condice con un proyecto que va más allá de la mera representación fílmica de cotidianidad. En este sentido la estrategia que propone el autor se hace más interesante, aún, en tanto predisposición estética hacia la posibilidad de aportar a la constitución de un impacto comprensivo de la realidad chilena en el ciclo chileno.

Del mismo modo, podríamos decir que esta visión utópica que el autor considera dable en el cine documental se condice, no tanto con una construcción del socialismo en Alemania, sino que como <<estrategia y táctica del movimiento comunista internacional>> para acceder al arreglo del mundo bajo una re organización sensible del mismo.

Finalmente, el aporte de G.Scheumann tiene como criterio esencial preguntarse sobre qué es lo que cine documental debería contribuir considerando el desarrollo de los procesos sociales de comunicación. Así, cierra en la tesis 15, <<...del documental, por lo tanto, no se debe esperar que todas las preguntas contestadas, sino que plantea nuevas preguntas que estimulan el pensamiento y el intercambio de ideas...>><sup>195</sup>.

El establecer la reflexión como principio primero, es la razón desde la cual se puede generar todo proceso de comprensión de la realidad, y que al estar guiado desde la propia subjetividad militante de los cineastas comprueba la posibilidad de que al reinstalar la lengua en el centro de lo político la “verbalización total del ser social de todos modos no promete un apaciguamiento de los conflictos sociales, sino por el contrario, su profundización”<sup>196</sup>.

---

<sup>195</sup>Trad.Prop:<<Von Dokumentar film sollte deshalb nicht erwartet werden, daß er alle Fragen beantwortet, sondern daß er neue Fragen aufwirft, die das Denken und das Bedürfnis zu Gedanken austausch anregen>> [ en: Steinmetz, R., & Prase, T. (2002),.op.cit.,p. 112]

<sup>196</sup> Groys,B (2006),.op.cit.,p.55.

A partir de estas declaraciones, junto a la polémica por el apoyo que los cineastas demostraron a Vietnam en el contexto del conflicto de Camboya—esto ya fue presentado en la introducción— Horst Pehnert, Ministro de Cultura durante el período, indicó al Comité Central del PSUA en septiembre de 1982 que era <<*urgentemente necesario, redefinir y reorganizar la dirección de trabajo de los documentalistas Heynowski y Scheumann. Por medio de esta redefinición, debemos también trascender y transformar la tendencia hacia una conciencia aislada e independiente*>><sup>197</sup>.

Dado lo anterior ambos documentalistas pasan a trabajar bajo el nombre de *AG Kronenstraße* bajo restringidas condiciones. Un indicador claro de ello fue el número de producciones—solo nueve filmes fueron producidos y estrenados entre 1982 y 1986—<sup>198</sup>.

Al parecer varios de los elementos que guiaban los principios en torno a la producción y el rol del cine documental para el *Studio H&S*—por ejemplo el valor que los documentalistas (en especial G.Scheumann) dieron a la comprensión deliberadamente subjetiva y dialéctica—parecieran, por lo menos en una dimensión simbólica, distanciarse de las posturas en torno al cine documental y su labor dentro de la cultura política que el BP estableció.

Aun así, es considerablemente prudente señalar que la subjetividad militante y reconocida por los autores permitiría invitar a pensar en las posiciones que los sujetos juegan dentro de las estructuras discursivas. Los discursos, en tanto operaciones políticas, no vienen dados de antemano, y cuando nos enfocamos en la importancia del sujeto como centro del origen de las relaciones sociales

---

<sup>197</sup>Texto original:<<*Es ist dringend erforderlich geworden, die Arbeits richtung der Dokumentaristen Heynowski [ und] Scheumann [...] neu zu bestimmen un neu organisieren. Bei dieser Neu bestimmung muß auch der Tendenz einer gewissen Isolierung und Verselbständigung [...]entgegen gewirkt warden*>> [Riemann, H. (2011). ,op.cit.,p.12.]

<sup>198</sup> Böttcher, C., Kretschmar, J., & Schier, C. (2002),.op.cit.,p.53.

podemos, no solamente pensar en la posibilidad crítica de que el sujeto sea constituido discursivamente—recordemos que los documentalistas en tanto cineastas eran herederos de una sensibilidad que determinaba además la importancia que le otorgaban a la comprensión dialéctica de la realidad--- sino que además, la experiencia del *Studio* en relación a la RDA y las especificidades de su cultura política, y de sus modos de construcción discursiva, entran en crisis en tanto reconocemos que el sujeto no sólo se constituye discursivamente, sino además interviene enunciativamente en la superficie del discurso introduciendo marcas o enfatizando acentos.

De aquí la centralidad de considerar el nivel de adecuación a la conceptualización del cine documental en su calidad de aparato ideológico del estado elaborado desde la cultura política oficial; porque incluso en producciones que pareciesen estar tan aliadas al régimen y sus necesidades político-estéticas, hay espacio para lenguajes políticos que se distancian de los discursos oficiales. Este conflicto, que excede la típica dicotomía entre arte político y propaganda, hace la realidad más compleja y termina por exceder las lógicas del consenso político.

#### **IV. Urdir la Historia: estrategias fílmicas y narrativas para una comprensión contingente de la Solidaridad en el Ciclo Chileno**

Ya que nos hemos abocado tanto a la identificación de las marcas textuales que articularon el discurso de solidaridad con Chile desde la cultura política oficial de la RDA, como a la relativa posición de los cineastas con respecto a la articulación del cine documental como un espacio de reproducción de la lengua estatal, el objetivo de este último capítulo será inquirir los contenidos mismos del ciclo chileno.

Como se ha indicado anteriormente, el objetivo general de la investigación es analizar la relación que se establece, entre las estrategias y especificidades del ya mencionado discurso de solidaridad con Chile emanado desde la cultura política oficial de la RDA, y su influencia en las representaciones que ofrece el lenguaje fílmico del ciclo chileno del *Studio H&S*.

Considerando lo anterior, y dado que el ejercicio histórico debería abocarse a restituir problemas y no modelos, la operación será la siguiente: pesquisar las especificidades de la representación fílmica que ofrece el ciclo chileno, e intentar, acceder mediante el análisis de los esquemas narrativos, de las formas enunciativas, de sus estrategias visuales, primero, al modo en que éstos documentales intentan representar la realidad, o sea, identificar las estrategias de su lenguaje cinematográfico—cuestión que en su alcance retórico y formal, nos acercaría a identificar sus posibilidades políticas—, y luego, reconociendo aquellas especificidades del modo de representación de la realidad propuestas por el trabajo de W.Heynowski y G.Scheumann en relación al ciclo chileno, distinguir en qué medida ésta modalidad representacional se implica a la hora de hacer-ver y hacer- hablar el discurso de solidaridad.

Es aquí donde podemos finalmente, encontrar continuidades y/o disrupciones con respecto al discurso de solidaridad y las estrategias que le dieron sentido—la explicación causal de los acontecimientos, la semejanza

cultural e histórica y la toma de conciencia de intereses comunes—desde la cultura política oficial.

Si la representación abre posibilidades políticas fuera de lo ideológicamente dado, no es posible comprender la dimensión política de éstos documentales sin abordar, como diría P.Rosanvallon, los mecanismos sociales <<reales>> que ordenan los discursos de los actores—cuestión que analizamos en el capítulo anterior—, su campo, y el funcionamiento de las instituciones; en vista de ello es necesario mencionar las condiciones de producción y difusión del ciclo chileno, las condiciones de enunciación de los filmes en su calidad de objetos intelectuales como creaciones propias de una contingencia histórica específica.

#### 4.1 Introducción al Ciclo Chileno: Condiciones de producción y difusión

La historia del ciclo chileno se inicia un año antes del golpe. Según W.Heynowski, en una entrevista recuperada por M.Villarroel e I.Mardones, él y G.Scheumann visitaron Chile por primera vez a fines del año 1972 en un viaje de exploración, sin cámaras. Luego, en marzo de 1973 volvieron a repetir el viaje con el objetivo de <<reflexionar sobre las elecciones [parlamentarias] y la Unidad Popular... queríamos mostrarla pero no con las imágenes clásicas>><sup>199</sup>.

En este segundo viaje, se dividieron en dos equipos. Por un lado Peter Hellmich, camarógrafo, y Manfred Berger, sonidista. Ambos ocuparon otros pasaportes, el primero de Alemania Federal y el segundo de Austria para encubrir su vínculo con la RDA; Este equipo tenía como misión establecer los vínculos con la gente de derecha. El segundo equipo, compuesto por Horst Donth y Klaus Fraymuth hacían el trabajo oficial junto a G.Scheumann y

---

<sup>199</sup> Villarroel, M., & Mardones, I. (2012),.op.cit.,p.133.



W.Heynowski, asistiendo a las marchas de la Unidad Popular, a las ceremonias de S.Allende, etc <sup>200</sup>.

Fue gracias a esta estrategia que, según declaró Mathias Remmert, productor del *Studio H&S*, al volver a Chile en un segundo viaje realizado pocos días antes del golpe de estado hasta dos semanas después, Hellmich y Berger, pudieron filmar, no solo las únicas imágenes del bombardeo de La Moneda desde las ventanas del Hotel Carrera, sino que accedieron además a entrevistar a los pilotos que la bombardearon, a grabar en el Estadio Nacional a pocos días de transformarse en centro de detención y el secreto funeral de Neruda<sup>201</sup>.

Tras el estreno del primer cortometraje, *Compatriotas (1974)*, y el primer largometraje, *La guerra de los momios (1974)* en el Festival de Oberhausen el 3 de abril del mismo año, la realización del ciclo se hizo cada vez más complicada. Las autoridades chilenas tomaron conciencia de los films, y a partir de este momento se rodó en completa clandestinidad, por ejemplo en el caso de *Un minuto de sombra que no nos ciega* en 1976...

En sus créditos finales y en la folletería de la película los nombres del camarógrafo, el sonidista y otros colaboradores en terreno figuran tachados, al parecer por motivos de seguridad para estos profesionales.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Esta estrategia no era nueva, como indica Mardones y Villarroel, anteriormente habían ocultado también su verdadera identidad cuando realizaron *Piloten im Pijamen (1968)*, para poder entrevistar a norteamericanos que realizaron bombardeos sobre Vietnam y que estaban presos por las fuerzas del Vietcong; además, en otras ocasiones también habían aprovechado el pasaporte de Hellmich para conseguir entrevistas con ex colaboradores Nazis en Alemania Federal [Ibíd., p. 134].

<sup>201</sup> Se pueden revisar estas imágenes en el Archivo Online de la Cineteca Nacional [En línea: <http://www.ccplm.cl/sitio/funeral-de-pablo-neruda/>]

<sup>202</sup> Villarroel, M., & Mardones, I. (2012),.op.cit.,p.142-143.

De hecho si consideramos este aspecto no menor, se puede entender además la importancia que las imágenes de archivo juegan en la realización del ciclo, pero este aspecto me parece necesario abordarlo más adelante.

Según se señaló anteriormente con respecto a la difusión del ciclo, es necesario recalcar que las películas del *Studio* contaban con una amplia difusión dentro del panorama cultural de la RDA; Si nos fijamos en la tabla del anexo<sup>203</sup>, ya mencionada anteriormente, se puede observar que no hubo largometraje que no haya sido estrenado en la televisión nacional<sup>204</sup>.

Dentro del mismo contexto, el ciclo chileno obtuvo muchísimos galardones tanto en el Festival de Cine Documental de Leipzig como en el Festival de Cine de Oberhausen, espacios fundamentales de la difusión y distribución del cine en la RDA. Incluso, en el primero fue pieza fundamental en los días del festival dedicados a la Solidaridad Antifascista organizados por el festival en 1973, 1974 y 1975, y en 1983, a 10 años del golpe, dicho festival organizó una retrospectiva dedicada a la exhibición total, hasta ese momento, del ciclo en cuestión.

Es justo señalar por último que el ciclo chileno fue de gran relevancia a nivel internacional. Como ya mencionamos al comienzo de esta investigación, los filmes fueron programados por televisión en Alemania Occidental<sup>205</sup>, y además, considerando la extensa producción del *Studio*, el ciclo chileno fue el más exitoso en relación a contratos internacionales con 65 ventas al extranjero<sup>206</sup>. Éstas últimas dos acotaciones son interesantes de analizar, por sobre todo

---

<sup>203</sup> Anexo. Figura 1.

<sup>204</sup> Incluso, en el caso del *El Golpe Blanco (1975)*, mientras que la película no fue estrenada en el cine hasta 1997, si fue estrenada el mismo año de su realización por televisión abierta.

<sup>205</sup> Anexo. Figura 3.

<sup>206</sup> Steinmetz, R., & Prase, T. (2002),.op.cit.,p. 71.

considerando el tilde propagandista con que se ha vinculado la producción de éstos documentales.

A modo de concluir este subcapítulo pareciera que en muchas ocasiones la obra de ambos cineastas, en el caso del ciclo chileno, contó con la aprobación total del BP; Incluso pareciera, dado el análisis de prácticas, que contaban tanto con el beneplácito para su producción como para su difusión.

No obstante, como ya hemos indicado anteriormente, la búsqueda de continuidades discursivas muchas veces relega a un segundo plano la búsqueda de elementos que propongan divergencias con respecto a la competencia partidaria o al ejercicio institucional del poder. En este horizonte, un elemento que hace dudar de la continuidad absoluta es que este ciclo fuese relevante fuera de la RDA, incluso en Alemania Federal, aun cuando ambos países se encontraban en pugna constante como centros neurálgicos de la batalla que se disputó entre este y oeste durante toda la segunda mitad del siglo XX. Dicha situación hace aún más interesante indagar en el lenguaje cinematográfico propuesto en el caso del ciclo chileno y las especificidades de la representación de la dictadura en Chile, pues podría ser que en dicho análisis se encontrara la medida de apertura a los lenguajes políticos.

#### 4.2 La voz expositiva y la narrativa histórica: usos de la imagen, montaje y testimonios en la representación y la denuncia de la dictadura.

Como hemos indicado anteriormente, la referencia del mundo que nos rodea en el documental no es inocente. Considerando lo anterior, el acercamiento al ciclo requeriría además de definir los modos de representación de la realidad a los que se acerca y en qué estrategias fílmicas se sustenta. Es importante, por ello, reconocer que éstos modos específicos de representación determinan además ciertas convenciones de la voz del autor, y proporcionan expectativas a

los espectadores, sin contar que proporcionan guías para la comprensión del lenguaje que los films proponen.

Por último es necesario añadir que ésta operación es muy distinta a determinar un género fílmico: hay que considerar que un documental no es más o menos político si aborda la historia del movimiento obrero o si se aboca a la denuncia, sino que la política y lo político aparecen en él, primero, en tanto objeto intelectual, fruto de modos de comprender la realidad que nos permiten reconocer la voz política de los autores, y en segundo lugar, lo político se encuentra en el lenguaje que éste propone al hundirse en la realidad.

\*\*\*

En caso del ciclo chileno pudimos notar, luego de analizar rasgos generales de los filmes, una recurrente relación con lo que B.Nicholls definió como <<Modalidad Expositiva>><sup>207</sup>. Aquella modalidad está caracterizada por proporcionar un discurso <<epistemológico>>, en su sentido foucaultiano. Son discursos en donde la voz de los documentalistas sella la relación entre saber y verdad en conformidad a su propio repertorio simbólico.

Dicho repertorio, transforma a su vez, al documental en un campo para la denuncia y en un medio, proporcionando una narrativa histórica, que da cuenta de las causas que explicaron el proceso vivido en Chile—cómo se llegó a la UP y de las consecuencias políticas, económicas y sociales de su posterior y trágico desenlace tras el golpe—. Incluso si nos fijamos detalladamente hasta en los filmes que proponen la indagar en las trayectorias personales de militantes como Héctor Cuevas, en *Héctor Cuevas (1985)*, o las detenciones y posteriores asesinatos de Orlando Letelier y José Tohá relatados por Isabel Letelier y Moy de Tohá en *Los muertos no callan (1978)*, o la intención de relato

---

<sup>207</sup> Nichols, B. (1997)., op.cit.,p.68-69.

pormenorizado de las horas del golpe proporcionado en filmes como *Más fuerte que el fuego* (1978), utilizando el testimonio de Hortensia Bussi de Allende y Danilo Bartulín Fovich, se intenta insertar estos relatos, no como pruebas individuales, sino que la comprensión del drama de las detenciones, las torturas y el exilio se entiende solamente en tanto se puede montar la vida y trayectoria de estos sujetos dentro del proceso histórico chileno.

Aquella operación fue posible en gran medida gracias a que la voz expositiva, mediante su estrategia primordial, el uso de locuciones que guían la imagen y enfatizan la idea de objetividad y de lógica argumentativa, permitía el desarrollo de una narrativa histórica dirigida a persuadir retóricamente al espectador de dicha interpretación de la realidad chilena. En este horizonte hemos de señalar que la <<voz en off, o voz omnisciente>>, cumplió un valor fundamental en la explicación no solo de las imágenes, que suele con frecuencia introducir o abordar, sino que además, permitió una orientación didáctica a la argumentación.

Por otra parte, si bien la voz expositiva apoya el impulso hacia la generalización, dado que el comentario en *voice-over* puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen, el intento de los cineastas de proveer una narrativa histórica, los lleva a ser especialmente cuidadosos con respecto a señalar, muchas de las veces, la referencia al proceso a través del que se produce, organiza y re-guía el conocimiento de la realidad chilena.

Recordemos además que los cineastas como militantes comunistas nunca negaron por una parte su dimensión de comprensión dialéctica de la realidad, y la razón de considerar las imágenes como fuentes de la historia les procura la posibilidad de dar cuenta del proceso de interrogación de los films, pese a que

finalmente, el peso de constituir una narrativa histórica envuelve al ciclo en un aura de discurso de sobriedad.

Por otra parte, en el ciclo chileno las imágenes fílmicas son huellas indiciales, no se pone nunca en tensión la valía de su denotación y sirven como ilustración o contrapunto. Es por lo anterior que el montaje obedece principalmente a cuidar más de la continuidad retórica que de la continuidad espacial o temporal, y por eso es supeditado a las necesidades de los comentarios<sup>208</sup>.

Las imágenes se transforman en un elemento de prueba a la hora de denunciar de manera directa los abusos, la violencia. Por ejemplo en el caso del Film *Yo he sido, yo soy, yo seré (1974)*, en el que consiguieron rodar imágenes tanto de Pisagua, Chacabuco y el Estadio Nacional, centros de detención y tortura de prisioneros políticos, la voz en off indica el valor testimonial de las imágenes, privilegiando un espacio de denuncia y una posterior posibilidad de justicia...

*<<Todos los que aparecen en esta película están registrados...habrá testigos a favor de cada uno de ellos y la sangre de los asesinados caerá sobre los asesinos>> [00.28.31 – 00.28.43]*

En la misma película mencionada anteriormente hacen uso de una serie de fotografías que se articulan como denuncias gráficas de las torturas en el

---

<sup>208</sup>Ibíd., p. 174.

Estadio Nacional<sup>209</sup>. Mientras se muestran una larga secuencia de fotografías de las detenciones<sup>210</sup> el comentarista indica...

*<<41 negativos de micro film, fotos tomadas desde un escondite, un departamento de un edificio alto cerca del estadio nacional con un potente teleobjetivo, y así fue posible obtener, secretamente, las pruebas gráficas de lo que el mundo ya sabe por declaraciones de testigos. [...] martirio sobre celuloide, un suceso secretamente observado, mientras los verdugos se sentían a salvo de las miradas >> [00.19.26-00.21.03]<sup>211</sup>*

Pero además, en este mismo horizonte probatorio, las imágenes son pensadas como fuentes de la historia. Así, indica el comentario en *Bajo el signo de la Araña (1983)* mientras paralelamente se montan las imágenes de archivo<sup>212</sup>, probando la intención de los cineastas de *<< interrogar a este material para saber lo que el conserva>>* [00.02.42-00.02.50].

Algo similar ocurre en *Un minuto de sombra que no nos ciega (1976)* donde se preocupan de declarar que las películas fueron rodadas en Santiago entre mayo y noviembre del 75<sup>213</sup>, o en *Hector Cuevas (1985)*, donde se advierte en

---

<sup>209</sup> Sobre el uso de imágenes fotográficas en los documentales del ciclo chileno se hace especialmente ilustrativa la reflexión de Susan Sontag en torno al poder de la fotografía: “La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio.” [En: Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás*. DEBOLS! LLO.,p.14.]

<sup>210</sup> Anexo 4.

<sup>211</sup> Estas imágenes fueron realizadas por el periodista y fotógrafo Domingo Politi. También formaron parte del libro *Operación Silencio*, publicado también por los cineastas Heynowski y Scheumann en 1974. La serie completa, que además denuncia la situación en las calles tras los primeros días de la dictadura en Santiago puede ser revisada en el archivo fotográfico del MMHD gracias a la donación de su propio autor. [Acceso en Línea al catálogo: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/68405;isad>].

<sup>212</sup> Anexo 5.

<sup>213</sup> Anexo 6.

un comentario, —montado simultáneamente a tomas exclusivas del bombardeo de la Moneda<sup>214</sup> — que dichas imágenes son un registro de lo que...

*<< sucedió hace 10 años, en aquel entonces se filmó a película Un minuto de sombra no nos ciega, haremos citas del filme para la comprensión entre lo de aquel entonces y lo de hoy>> [00.01.56- 00.02.02]*

También podemos notar que para argumentar la causalidad histórica de lo acontecido en Chile, en los documentales del ciclo no se recurre solamente al montaje de imágenes de archivo propio: Hay un uso importante de fuentes de diversa procedencia que también proporcionan pruebas sobre los distintos temas que se estén abordando<sup>215</sup>.

En este horizonte destaca el uso de grabaciones de archivo, que juegan un rol vital a la hora de intentar explicar la trayectoria histórica de los movimientos sociales y políticos de Chile durante el siglo XX. Operaciones como ésta son notables por ejemplo en *La guerra de los momios (1974)*, donde se introduce en primer momento que la victoria obtenida de S.Allende *<<finalmente en 1970, no solo tiene antecedentes en lo personal>> [00.15.09-00.15.25]*, para luego indagar en a las trayectorias históricas de los movimientos políticos de izquierda y sus agentes a partir de la presentación de imágenes de archivo de marchas del Frente Popular<sup>216</sup>.

Dada la relación que se entabla entre testimonio fílmico, entrevistas, el uso de fuentes, el hincapié en la impresión de objetividad y la articulación del

---

<sup>214</sup> Anexo 7.

<sup>215</sup> Por ejemplo, en *El golpe blanco (1975)* se anuncia la utilización de *<<citas>>* tomadas de distintos medios internacionales [Revisar Anexo 8.].

<sup>216</sup> Montadas las imágenes de archivo de marchas del Frente Popular (1936-194) [revisar Anexo 9], mientras simultáneamente se indica que *<< en los años 30 y 40 , la política del frente popular ya había pasado en Chile por varias pruebas. Socialistas y Comunistas tuvieron responsabilidades gubernamentales, en gabinetes de demócratas burgueses >> [00.15.11-00.15.52]*.



comentario como hilo que une la presentación del argumento, propios del modo expositivo de documental que proponían estos cineastas, se podría establecer como hipótesis que, a la hora de articular un discurso de solidaridad, quizás éste lenguaje específico centrado en la narrativa histórica pudo ofrecer un espacio privilegiado que lo distanciara de la construcción identitaria tan cerrada que proponía el discurso oficial emanado desde el BP.

Se indica lo anterior pues, primero, el modelo expositivo se presta a proporcionar elementos para comprensión del contexto chileno y la elaboración de un discurso de supuesta explicación del desarrollo histórico. Aquello a la postre, permite hacer intervenir más elementos a la complejidad de la explicación del proceso chileno, dando cuenta de causas políticas complejas más allá de la mera comparación entre un contexto y otro. Con respecto a lo anterior, es importante añadir que la misma duración del ciclo permitió apreciar a los cineastas los cambios en el tiempo, y representar en el ciclo también la incidencia de nuevos actores y acontecimientos en el panorama nacional.

Y además, en segundo lugar, pareciera que las imágenes en el lenguaje documental del *Studio* buscan provocar en el espectador la aplicación de un criterio de literalidad (o realismo) en él que nos atraen “los actores sociales y el destino en sí (o praxis social)”<sup>217</sup>, y en el que, pese a ser ilusiones, la denotación y la objetividad adquiere un poder ineludible. El propio G.Scheumann reconoció éste principio al indicar que a diferencia del artista comprometido con una comprensión militante del mundo y que <<evalúa el presente con el ojo en el objetivo final>>, los espectadores de un documental se entregaban a él<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> Nichols, B. (2013)., op.cit.,p. 34.

<sup>218</sup> Steinmetz, R., & Prase, T. (2002),.op.cit.,p.109

Reconociendo ésta valía del documental, pareciera que la representación de la dictadura en el ciclo se prestaba para denunciar de manera más efectiva permitiendo de cierta manera exceder el discurso de solidaridad por vías de la imagen. Esto es lo que pasaba cuando se introducían imágenes que no eran probatorias de ningún aspecto específico del desarrollo de la argumentación misma y buscaban conmover violentamente en la estabilidad psicológica del espectador, a modo del que se planteaba en el montaje intelectual o de atracciones, y que por ser pensadas desde su denotatividad se potencia su efecto político; así, en los cuerpos sin nombre, sin lugar de procedencia, sin militancia determinada —como un muerto en la basura<sup>219</sup>, hombres detenidos y maniatados por los militares<sup>220</sup>—podemos notar más aun la potencialidad de provocar un efecto de solidaridad, que no intenta hacer familiar lo extraño, sino exponer las imágenes como pruebas de la violencia.

Finalmente, que las fuentes diversas utilizadas y el registro fílmico mismo pasen a ser tratados, dado el modo expositivo del ciclo, principalmente como documentos dispuestos al análisis de causalidades y consecuencias históricas o pruebas testimoniales, es una forma de controlar a la historia misma en su exceso. Como dijo G.Scheumann, el documental representaba para el *Studio* la posibilidad de aspirar a dar cuenta de la <<realidad de una época>><sup>221</sup>, yendo más allá de la política de medios y del idealismo. Incluso, la estrategia expositiva y de narrativa histórica ya había sido reconocida como uno de los principales méritos de los realizadores, como indican C.Böttcher, J.Kretzschmar y C.Schier, fue “el estricto respeto por la autenticidad histórica que les ofreció el éxito y reconocimiento internacional”<sup>222</sup>, y podría ser éste el sustento en

---

<sup>219</sup> Anexo 10.

<sup>220</sup> Anexo 11.

<sup>221</sup> Steinmetz, R., & Prase, T. (2002),.op.cit.,p.109.

<sup>222</sup> Böttcher, C., Kretzschmar, J., & Schier, C. (2002),.op.cit.,p.56.

posibilidad de exceder los puntos ideológicos nodales dispuesto por la lengua oficial del partido.

#### 4.3 El ciclo chileno y los (des)encuentros con el discurso oficial de solidaridad con Chile.

Como hemos indicado con anterioridad, el último acápite tiene como objetivo distinguir en qué medida la modalidad expositiva y la narrativa histórica expuesta anteriormente, en tanto ejes centrales en la representación de la dictadura que provee el ciclo Chileno del Studio, hacen-ver y hacen- hablar el discurso de solidaridad con Chile emanado desde la cultura política oficial de la RDA.

Es aquí donde pretendemos, mediante un análisis crítico y comparativo, notar si se implican, se distancian, se contrarrestan, si abren espacio a posibilidades políticas que tensionen la relación entre discursos y representaciones concebidas para explicar el fenómeno en un mismo contexto social. Lo anterior es vital si consideramos al comienzo de ésta investigación como hipótesis que no hay una necesaria dependencia entre el discurso de la solidaridad, sus estrategias y las representaciones que el ciclo dispone.

Dado los resultados del análisis quisiera indicar las estrategias en orden de mayor a menor grado de adecuación con respecto al discurso de solidaridad y su lengua ideológica oficial.

El punto en el que más se acercaron en la representación fílmica del ciclo a los discursos de solidaridad emanados desde la cultura política oficial de la RDA fue en el punto de búsqueda de semejanza social y cultural en donde la experiencia de resistencia al fascismo fue considerada un eje central de la

interpelación a la solidaridad bajo la clave de la similitud de experiencias históricas, que busca hacer posible la emergencia de un sentimiento grupal que interpele el proceso específico de movilización colectiva.

Ante dicha operación la representación de la dictadura en el ciclo documental se valió del uso de la memoria<sup>223</sup> estableciendo un contrapunto histórico entre la experiencia del nazismo en Alemania y el fascismo en Chile, en donde incluso los cineastas enuncian sus propias apropiaciones; por ejemplo, en *Bajo el signo de la araña* (1983) al indicar que...

*<<amigos chilenos llamaron a este simbolo “la araña”, a nosotros nos traía recuerdos...su gran cantidad de garfios nos hacía pensar en la historia alemana. Cruz esvástica y araña. Nacionalismo torpe y anticomunismo ciego, dos componentes fundamentales del fascismo>> [00.11.46-00.12.08]*

La memoria se enraíza en la comparación de *prácticas* que establecen puentes entre una experiencia y otra. Por ejemplo la alusión a los campos de concentración Nazis en *Yo he sido, yo soy, yo seré* (1974) y las condiciones de los prisioneros políticos de Chacabuco, en donde se declara que los prisioneros se encuentran...

*<<presos por tiempo indefinido, sin procesos, sin cargos, sin condenas, todo ello se basa en el principio de la prision preventiva de los campos de concentración hitlerianos>> [00.9.16- 00.09.50]*

---

<sup>223</sup> Se comprenderá <<memoria>> como un proceso en “en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones” [Nora, P. (2009). Los lugares de la memoria. *LOM, Santiago*, p.20.], que es fruto de una labor de jardinero: seleccionar y podar [Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa., p.11]. Y que dicho el trabajo de selección es único siempre, la construcción de las memorias y sus usos es “producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y relaciones de poder [Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*., p.22.]

...o también la comparación entre *La marcha de las antorchas* convocada por Patria y Llibertad y las marchas Nazis se consolidan como parte de un rito común entre el fascismo chileno y el nazismo, apuntando valía denotativa de las imágenes<sup>224</sup> .

También se establecen puentes de semejanza en el film gracias al montaje de imágenes que proponen *lugares de memoria* y objetos simbólicos, por ejemplo, la imagen torres de vigilancia y de cercos de Chacabuco en *Yo he sido, yo soy, yo seré* (1974)<sup>225</sup>, o el cameo del orgulloso militante de patria y libertad portador de una <<cruz de hierro>>, objeto simbólico de la Alemania Nazi en *El golpe blanco* (1975)<sup>226</sup>.

En un segundo nivel, como presentamos en el primer capítulo, el discurso oficial de solidaridad con Chile emanado desde el BP estuvo marcado por proveer una explicación de causas de los acontecimientos y fenómenos sociales a partir de un análisis estructural del conflicto chileno. En él, las condiciones económicas, derivadas de la acción del imperialismo internacional en tanto grado máximo del desarrollo capitalista, eran las que habían polarizado la sociedad chilena, acentuando las diferencias de clase entre los agentes políticos dentro del contexto.

Ante aquella operación discursiva, podemos decir que en relativa medida la representación del ciclo chileno dio cuenta de dicha lectura pero dado a la preocupación por el “rigor histórico” pudieron dar cuenta de más agentes políticos implicados en el análisis de los fenómenos ocurridos previo al golpe como después de él.

Dicha lectura abrió una tensión entre la alineación a los discursos oficiales, el discurso ideológico propio de la subjetividad militante de los autores y la

---

<sup>224</sup> Anexo 12.

<sup>225</sup> Anexo 13.

<sup>226</sup> Anexo 14.

apertura a un lenguaje político que interpretó la realidad histórica del contexto chileno proveyendo, en cierta medida, una lectura contingente de los hechos.

Por ejemplo, el ciclo chileno se permitió identificar a los agentes del imperialismo y sus trayectorias históricas en el contexto nacional, entregando una visión más acuciosa de los eventos.

Esta estrategia no se remite solo a dar cuenta, mediante el uso de documentos de archivo, de las estrategias del imperialismo previo al golpe— cuestión que radica principalmente en hacer notable la intervención de EE.UU en el desarrollo del proceso chileno durante la UP<sup>227</sup> y en menor medida la intervención de otros capitales internacionales como por ejemplo la República Federal Alemana<sup>228</sup>—, sino que pretende hundirse en la raíces históricas del

---

<sup>227</sup> Por ejemplo, en el *Golpe blanco* (1975) en donde se identifica la participación de EE.UU en el boicot político en perspectiva con los procesos revolucionarios vividos en el resto de América latina y que implicaban un serio atentado para la política imperialista llevada por dicho país. Ante dicho panorama la voz en off expone: << ¿Por qué tanta ayuda?, ¿de dónde tanto interés en este hombre?, ¿Por qué tanta ayuda para Frei?...El triunfo del levantamiento cubano, los cambios revolucionarios ocurridos directamente en las puertas de Estados Unidos, habían choqueado al imperialismo internacional...como alternativa al revolucionario Castro, Estados Unidos levantó al reformista Frei>> [ 00.14.15-00.15.30]

<sup>228</sup> Respecto al respaldo de los intereses económicos internacionales en la orquestación del golpe de estado y el papel que le dan a la RFA como colaboradora de este complot son varias las películas en las que se hace referencia a este punto.

En *El golpe blanco* (1975), por ejemplo, llama la atención el montaje connotativo de una fotografía de Heinrich Gewand, diputado demócrata cristiano de Alemania Federal, y lo que parecieran ser dólares de EE.UU (Anexo 15.), quien es acusado de haber participado de ayudar a financiar el paro de camioneros de octubre de 1972. La voz en off indica de manera declaratoria mientras transcurren las imágenes...

<< Dinero de la CIA llevado a Santiago a través de partidos demócrata cristianos europeos...Este es uno de los blanqueadores que viajó a Santiago muchas veces llevando dinero, Heinrich Gewand, diputado demócrata cristiano de Alemania Federal >> [00.22.41]

Estrategia similar se repite en *La Guerra de los Momios* (1974). Las imágenes del cobre retenido en los puertos de Hamburgo (Anexo 16.), ante las que el comentario declara que <<En la guerra mundial de los momios de contra la Unidad popular, hasta la RFA fue un campo de batalla.>> [00.32.28-00.33.05].

Comentarios de éste tipo perseveran en la larga duración del ciclo, incluso. Por ejemplo en *Bajo el signo de la araña* (1983), el comentarista indica sobre la llegada de Pinochet a jefe de la junta de gobierno...<< que fueron los intereses del capital los que lo llamaron al poder...en

imperialismo; así declara el comentarista en *La guerra de los momios (1974)* que...

*<<...En los propios Estados Unidos, los intereses de los propios consorcios, se oponen con encono al programa de la unidad popular. El presidente de la ITT por ejemplo no aceptaba un presidente así para Chile. Tampoco el presidente de la Kennecott Copper Corporation lo aceptaba. También el presidente de la Anaconda estaba en contra de un presidente de la unidad popular...porque durante mas de medio siglo los consorcios norteamericanos habian considerado al territorio chileno como propiedad de sus empresas, y a los residentes burgueses de Chile como empleados, o en el mejor caso como socios...>> [00.18.58-00.20.09]*

En vista de lo anterior y dada la referencia la burguesía nacional, en el ciclo chileno, se le da especial importancia a explicar las causas históricas de la polarización política a la que se había precipitado la sociedad chilena pero en consideración de sus agentes internos.

Como ya hemos señalado, en la lógica de la comprensión causal de los fenómenos históricos que provee el principio marxista de remitir la historia de toda sociedad existente a la historia de la lucha de clases, donde opresor y oprimidos se encuentran en constante enfrentamiento, la oposición entre la burguesía y la oligarquía nacional y el movimiento obrero se transforma en fundamento de las causas y explicación de los fenomenos sociales<sup>229</sup>.

---

*primer plano está el, en segundo, los monopolios norteamericanos...invertir ahora en Chile, un éxito también para los consorcios de Alemania Federal...>> [00.01.34-00.20.03].*

Llama la atención en este sentido, la preocupación por enunciar la alianza de la RFA al régimen. En este sentido si podría acusarse que los filmes quizás si eran utilizados como un modo de expresión de los intereses más directos de las dirigencias del PSUA. Un indicador en este horizonte podría ser el testimonio de Hans Joachin Keck, Ingeniero de la Alemania Democrática residente en Chile, quien señala que *<< esto en muchos aspectos se parece a lo que teníamos que enfrentar en los años 50 cuando fuimos obligados a terminar con los disturbios provocados por los imperialistas germano occidentales que trataron de cerrarnos la llave...y cuando con grandes esfuerzos pero con éxito logramos liberar nuestra economía>> [00.28.21-00.29.05]*

<sup>229</sup> Considerando las ya mencionadas palabras de Scheumann en torno al cine documental como un espacio de representación de las *<<...tensiones entre ideal y realidad dialéctica...>>*, oponiendo *<<realidad y posibilidades>>*era difícil que a la hora de proponer la *<<causas*

En dicho horizonte era necesario justificar este enfrentamiento histórico. Así sendeclara en *Yo he sido, yo soy, yo seré* (1974) que...

*<<mientras exista el capitalismo, las relacion entre las dos clases fundamentales, se define de acuerdo a leyes económicas de validez general. Los trabajadores venden su fuerza de trabajo a los dueños de los medios de producción... y cada vez que en la historia de chile los trabajadores, para asegurar su existencia, salieron a la calle, o recurrieron a la huelga o al paro, cayó sobre ellos la brutal violencia de la policía, o del ejercito, instrumento de la oligarquía dominante >> [01.18.15-1.18.25]*

La lucha de clase, entendida como motor de la historia<sup>230</sup>, y el proletariado como el principal agente histórico capaz de enunciar el sentido de ésta, y de movilizar las fuerzas sociales incluso en el contexto de dictadura se administra como una ley de la causalidad histórica. Por ejemplo, en *Un minuto de sombra que no nos ciega* (1976), el testimonio de un trabajador en una reunión clandestina en 1975 sella los principios de la lucha contra la burguesía como trayectoria histórica indicando que...

*<<La unidad de los trabajadores ha sido lo esencial ahora y ha sido siempre...no ha sido una cosa de ahora por la situación de emergencia de la clase chilena... sino que es una necesidad en cualquier movimiento que nosotros podemos vivir, necesitamos la unidad de los trabajadores... porque los empresarios están unidos, ellos forman un sindicato y respetan esa institución para defender sus intereses... si ellos lo hacen...porque nosotros no lo vamos a hacer igual...>> [1.03.47. -1.05.02]*

---

*explicativas del contexto>> [Steinmetz, R., & Prase, T. (2002),.op.cit.,p.37.], los cineastas pudieran escindir de su comprensión materialista-histórica de la realidad histórica chilena; después de todo la nueva objetividad militante los llevaba interpretar los acontecimientos a partir de los movimientos del materialismo histórico*

<sup>230</sup> Podemos notar que los cineastas estaban de acuerdo con dicha lectura al indicar, por ejemplo en *Bajo el signo de la araña* (1983) se indica que *<< colocar fuera de la ley a las fuerzas de la unidad popular...en la práctica esto significó terror y asesinato... pero algo no lograron los terroristas y asesinos ...abolir las leyes de la historia que trazaron el camino de esa gran alianza revolucionaria ... la ley de estado de sitio, todavía vigente, no es capaz de anular el proceso histórico que mueve a las clases y a los pueblos >> [00.33.57-00.34.45]*



Se argumenta entonces, que la UP no es una estrategia de influencia externa, sino que una reacción <<natural>> de la lucha de clases, del movimiento obrero organizado<sup>231</sup>, en donde, dada su alineación militante— cuestión que indican con frecuencia en cada film del ciclo— el Partido Comunista y Socialista juegan un rol principal en la historia política del Siglo XX en Chile<sup>232</sup>.

De cierta manera, podríamos indicar que al satisfacer el lugar privilegiado del Partido Comunista y Socialista podría referir a elementos centrales del discurso de la RDA que dispone identidades políticas cerradas, propias de un discurso ideológicamente sesgado.

Hasta aquí la referencia el discurso de solidaridad oficial guía en algunos elementos la representación de la dictadura que provee el ciclo, pero como mencionamos, su diferencia radica en que , al intentar proporcionar una explicación de los fenómenos sociales en el contexto chileno intervienen actores que exceden la dicotomía entre imperialistas y burgueses contra patriotas con conciencia de clase, expuesta por el discurso oficial.

---

<sup>231</sup> Nuevamente la voz en off toma rol conductor propiciando la comprensión del arraigo de las luchas de izquierda en Chile. En film *La guerra de los momios (1974)* se monta de manera simultanea a imágenes de una concentración de la UP, una línea de tiempo que va desde la Sociedad de la Igualdad, pasando por distintos hitos de la historia del movimiento obrero, para llegar finalmente a la UP como la consolidación final de una larga trayectoria de reivindicaciones sociales [00.16.28- 00.17.52] (Anexo 17.)

<sup>232</sup> De manera inmediata la voz en off indica que...<<en lo que concierne al tema exportar la revolución, consultamos un viejo rollo de película registrado en 1924...En la capital chilena, Santiago, decenas de miles de personas se reúnen en la calle para formar un cortejo fúnebre...el nombre del difunto Luis Emilio Recabarren, uno de los fundadores del partido comunista de Chile, que dos años antes había surgido del partido socialista... ¿desde cuando existe entonces el marxismo en Chile?...como lo demuestra este documento cinematográfico ya era un movimiento de masas hace más de medio siglo , con los herederos de estos chilenos se formó antes de la victoria electoral de salvador allende la Unidad Popular, integrada por comunistas, socialistas, radicales, cristianos de izquierda y otros grupos>> [00.07.39 –00.08.40] (Anexo 18.)

Por ejemplo, en las estrategias de representación del contexto previo y posterior a la dictadura, el movimiento obrero, sin perder su lugar privilegiado en la explicación causal comparte la responsabilidad en la causalidad de los hechos junto a otros sujetos políticos, otros agentes sociales. Es aquí donde podemos introducir una primera diferencia que nos lleva de una explicación estructural a una explicación contingente de los fenómenos sociales.

También, a la hora de indicar a los agentes políticos de la UP, señalan en *Bajo el signo de la araña* (1983) que ésta coalición estaba integrada por...<<comunistas, socialistas, radicales, cristianos de izquierda y otros grupos>> [00.33.28-00.34.02]. Esta estrategia se del mismo modo en *La guerra de los momios* (1974) donde indican que dicha coalición surge de la <<la alianza de las fuerzas democráticas de Chile...comunistas y socialistas...radicales y cristianos socialmente comprometidos>>[00.13.40-00.14.20].

Consideramos que con esta táctica se podría apuntar a dar prueba del amplio colchón social que sustentó los movimientos políticos y sociales antes y después del golpe.

Además, es importante señalar que los cineastas no evalúan solamente las continuidades históricas, sino que también sus cambios. En este sentido, la tensión entre la explicación causal y la rigurosidad histórica proporciona una lectura en la que participan nuevos agentes políticos. Dicha operación queda patente en el hecho de que los autores pasaran de denunciar la participación de la Democracia Cristiana en la articulación del golpe—por ejemplo en *El golpe blanco* (1975)<sup>233</sup>—a dar cuenta, después, que este mismo partido era parte

---

<sup>233</sup> En el golpe blanco se aborda con rigurosidad documental el apoyo financiero que recibió la Democracia Cristiana chilena por parte de la CIA, no solo para sostener las campañas de la CODE (confederación democrática, alianza entre el partido nacionalista y los Demócrata

fundamental de la lucha contra la dictadura; Así, usando el testimonio de Hector Cuevas en *Hector Cuevas (1985)*, exponen en torno a la resistencia en el contexto de dictadura, que ésta <<*no es de los demócrata cristianos, ni comunistas, ni socialistas ni de ningún partido*>> [00.19.24-00.19.30].

En este mismo horizonte es necesario señalar que, si bien al indagar en los movimientos en contra de la dictadura, el movimiento obrero, como ya mencionamos juega el rol principal para los cineastas dada su sensibilidad ideológica que entiende al proletariado como crisol de las tensiones de la lucha de clase y principal actor social de todo cambio político y del progreso de la historia, ante el intento de proporcionar una representación que se acercara a la “rigurosidad histórica”, los cineastas proveyeron al sustento de la solidaridad una ampliación de los fenómenos causales que excedía las identidades que entregaba el discurso ideológico. Si bien ésta apertura a un lenguaje político es algo que no se puede identificar claramente desde el principio del ciclo— aunque hay menciones en *La guerra de los momios (1974)*<sup>234</sup> — ,ya al final del ciclo este elemento se hace más notable, por ejemplo, al indicar en *Bajo el signo de la araña (1983)* que...

*<<Los militares fracasaron, no solo en su gestión económica ... en el décimo año de su dominio en Chile, las masas vuelven a movilizarse, hay un comando nacional de los trabajadores, hay días nacionales de protesta, resistencia, huelga , huelga general, hechos y exigencias actuales... y en la calle no están solo los militantes de la Unidad Popular, también comerciantes, profesionales, empresarios y camioneros... los mismos que hace diez años atrás se habían puesto al lado de los golpistas...Chile se encuentra frente a un cambio histórico>>* [00.35.11-00.36.10]

---

Cristianos), sino previamente, en 1964 para financiar la campaña presidencial de Eduardo Frei Montalva y evitar el triunfo de la UP en dichas elecciones (Anexo 19.)

<sup>234</sup> al indicar el amplio colchon social , la participación de “*dueñas de casa, obreros, artesanos, empleados, profesionales*” [00.40.36-00.41.02] en las filas de las JAP.

La identificación de matices y de discontinuidades históricas permite al ciclo hundirse en la realidad chilena generando un impacto comprensivo que busca dar cuenta de las especificidades de su contexto sin reducir a una totalización identitaria a los agentes políticos.

En último lugar, podemos indicar que la representación de la realidad y el contexto chileno, lejos de asegurar la relación establecida por el discurso de solidaridad de la RDA en relación a la toma de conciencia de intereses en común, —que en el caso de dicho discurso se había basado en motivar a los agentes políticos por medio de transformar la solidaridad antiimperialista, y en especial la antifascista en un patrimonio exclusivo de los <<*pueblos progresistas*>> anulando el antifascismo como patrimonio de distintos actores políticos, con distintas vertientes— propuso una lectura distinta.

La diferencia indagada por el ciclo chileno radica en el hecho de que en la representación fílmica se deja de pensar la solidaridad como una estrategia político-ideológica y la inserta nuevamente en su dimensión de movimiento de oposición y resistencia<sup>235</sup>, abriendo espacio a una toma de conciencia de los intereses comunes a agentes políticos ampliados.

En este sentido, el llamado a la lucha fue la principal herramienta que los cineastas articularon para consolidar la acción solidaria desde un lenguaje político que se desvinculaba de las propuestas del BP y que se acercaba a una interpretación contingente la lucha política, en donde se reconoce el carácter mundial de la solidaridad antifascista como “consigna de todas las manifestaciones de solidaridad que se desplegaron en Latinoamérica y Europa”<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> Groppo, B (2004).,op.cit.,p.4.

<sup>236</sup> Marchesi, M. (2010). Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 8(1).,p.161

En vínculo con el intento de proveer una narrativa histórica, en las representaciones del ciclo chileno, se intenta llamar a la toma de conciencia de agentes más extendidos que el llamado a la solidaridad realizado desde la RDA, en donde se convoca solo a los <<pueblos progresistas>>.

En el ciclo no se niega la solidaridad antifascista entre agentes políticos de <<pueblos progresistas>>, pero del mismo modo se reconoce que éstos no son los únicos actores involucrados; Así, si bien se menciona la importancia de los vínculos con otros países socialistas—esto acontece principalmente en el testimonio de Hortensia Bussi en *Más fuerte que el fuego* (1978)<sup>237</sup> y de Héctor Cuevas en *Héctor Cuevas* (1985) al referirse a la solidaridad de los partidos de izquierda<sup>238</sup>—, los mismos cineastas acusan que determinar el movimiento de solidaridad como un patrimonio exclusivo de la izquierda o del comunismo obedece más a una interpretación propagandística de los hechos que a una comprensión *real* de los agentes involucrados<sup>239</sup>.

---

<sup>237</sup> Ante la entrega del galardón *Lenin de la paz* en 1977, Hortensia Bussi declara la importancia de apreciar <<la actitud de la Unión Soviética, los demás países socialistas que nos prestan una ayuda consecuente...cuando en las más lejanas cárceles de Chile, los presos del régimen fascista escuchan clandestinamente las emisoras de radio moscú en sus receptores a pila, un sentimiento de esperanza estremece a nuestro compatriota, que saben así que no están solos, que la gran patria socialista no los olvida, y que al luchar por la paz, por la distensión, por la amistad entre los pueblos, están luchando también por ellos>> [1.01.40- 1.02.47]

<sup>238</sup> En dicha entrevista Héctor Cuevas declara que ha << visto lo extraordinario de la solidaridad, de esa solidaridad que es impagable, que no puede ser evaluada de ninguna manera, ni en dinero ni en nada, porque ha sido extraordinaria, ha traspasado todas las barreras habidas y por haber...creo que los países socialistas, los trabajadores de los países socialistas, tienen muy clara la situación de Chile, tienen muy clara esta situación cuando uno ha visto y ha recorrido diferentes capitales, diferentes países con calles del presidente Allende, con calles de Pablo Neruda, con plazas, con monumentos a nuestros líderes y fundamentalmente a ese vencedor de la muerte que es Salvador Allende, que vive y seguirá viviendo en la memoria de todos los trabajadores>> [00.13.56-00.14.07]

<sup>239</sup> Los comentarios de que la solidaridad internacional fuese un elemento <<infiltrado y penetrado por el comunismo>> es entendida por los propios autores como una estrategia propia de los sectores más reaccionarios para justificar el movimiento de solidaridad mundial, así lo señalan en los comentarios que insertan en *un minuto de sombra que no nos ciega* (1976) (Anexo 20.)

Por ejemplo, en el caso de la entrevista realizada en *El golpe blanco* (1975) a S. Ashton, jefe de prensa del Ministerio de Relaciones Exteriores durante la dictadura cívico-militar, éste señala que todos los << *panfletos folletos, y libros, son todos financiados desde Moscú o con las platas de los trabajadores que han sido engañados en este proceso de mentir sobre Chile*>> [00.02.40-00.02.44].

No obstante, los cineastas intentan desenmascarar el hecho mismo de que los militares y los civiles que trabajaban para la junta consideraran que los agentes de la solidaridad fueran solo parte de una estrategia marxista, por ello indican en *Un minuto de sombra que no nos ciega* (1976) que dichos agentes intentan buscar una vaga justificación a <<*materiales y denuncias contra la dictadura militar de Chile que dan testimonio de la conciencia alerta de la humanidad*>> [00.04.19 –00.04.24].

Al reconocer que el movimiento de solidaridad antifascista, no depende única y exclusivamente de los agentes de izquierda, de las ya manifiestas <<*fuerzas progresistas*>>, se hace un llamado a una toma de conciencia entre los agentes de manera extendida; incluso, usando el ya enunciado testimonio de Ashton, se expone que este <<despliegue inusitado>> que ha dado pie a la denuncia es acción de...

<<*Movimientos subversivos, el famoso libro negro... todo esto es una canallada... un despliegue inusitado en materias escritas... todo esto es de Alemania... Colonia... Alemania federal y Berlín oriental... todo con fondos de contribuyentes*>> [00.02.09-00.02.40]

Esta apertura de agentes es especialmente interesante si se tiene en cuenta que, en general, la relación con Alemania Federal ha sido considerada en la mayoría de las interpretaciones de la obra de los cineastas como un especial punto de crítica, dada su supuesta alineación plena y total a los discursos emitidos desde la cultura política oficial.

Del mismo modo, la preocupación de los cineastas de invitar a una toma de conciencia de agentes extendidos también se manifestó en otras estrategias como dar cuenta de la acción del Comité de Cooperación Internacional para la Paz en Santiago, organización en la que según los cineastas confluyen agentes desde la iglesia ortodoxa hasta la comunidad judía<sup>240</sup>.

Esta estrategia se repite también en *Los muertos no callan* (1978) cuando la voz en off indica la importancia de reconocer que ante los abusos y la violencia de la dictadura...

*<<estos valientes chilenos y el movimiento de protesta en el mundo entero hablan con una misma voz... hacen preguntas acerca de todo aquel que cayó en las garras de la junta>> [00.59.04- 01.00.39]*

En vista de lo anterior podríamos concluir que, en la representación fílmica que provee el ciclo chileno, la historia de la solidaridad internacional no es solo la historia de la toma de conciencia de intereses entre las patrias socialistas o entre sujetos de una misma clase, sino que es la de una solidaridad extendida a la toma de conciencia entre los más diversos actores.

---

<sup>240</sup> Así indica la voz en off que *<< también en este comité de iglesias surgen a diario preguntas ansiosas, solicitudes urgentes, búsquedas intensas...en este país asolado por el fascismo no existe prácticamente nadie que no busque a alguien>> [00. 38.04-00.39.02]*

## Conclusiones

Se propuso como hipótesis de trabajo al inicio de ésta investigación, que no existía una necesaria dependencia entre el discurso de solidaridad con Chile, emanado desde la cultura política oficial de la RDA, y el lenguaje fílmico articulado por el *Studio H&S* al intentar proporcionar un relato comprensivo de la dictadura Chilena. A priori, se consideró factible señalar que el ciclo chileno no tenía por qué concretar el discurso de solidaridad, sino que, dentro de los límites históricos y contextuales de su elaboración, difusión, y en consideración de las voluntades políticas de quienes participan de su producción, permitía ponerlo en resonancia.

Considerando lo anterior, la primera operación que se realizó en esta investigación fue determinar las especificidades del discurso de solidaridad con Chile emanado desde el BP. Así, al intentar proporcionar un acercamiento a dichas particularidades se demostró que la solidaridad con Chile, en tanto operación político-discursiva, si bien había estado articulada a partir de la comprensión causal, la toma de conciencia de intereses comunes y la semejanza cultural, en gran medida, la explicación de dichas estrategias dependía directamente de los puntos nodales del lenguaje ideológico de aquella cultura política: El antifascismo y el antiimperialismo.

Proporcionar un acercamiento al discurso de solidaridad desde ésta óptica permitió, además, atender a las dimensiones ideológicas de dicho discurso, transformando la solidaridad en un aporte a la tarea de construir identidades estables—el pueblo chileno y la RDA como <<pueblos progresistas>>—.



El antifascismo y el Antimperialismo fueron los principales elementos que permitieron hacer un llamado a la cohesión política y a la identificación política usando principalmente el recurso de la comparación entre un contexto y otro; operación muy distinta a ser sustento de una real proximidad entre los agentes políticos, que aunara derechos y libertades entre diversos agentes sociales, sin especificar necesarias continuidades.

Dicho lo anterior, quizás sería interesante además comparar la producción discursiva de la solidaridad con Chile emanada desde distintas trincheras del orbe socialista. Quizás incluso podríamos posibles continuidades o diferencias.

En este horizonte, queda pendiente quizás para una futura investigación, abrir la posibilidad de pensar la propia solidaridad como un punto nodal dentro de la ideología dentro de la cultura política oficial, quizás a partir de sus vínculos con la teoría del internacionalismo e identificar sus posibles especificidades discursivas en la RDA.

Habiendo discutido el discurso de solidaridad hacia Chile emanado desde la cultura oficial, y considerando que postulamos inicialmente que las representaciones fílmicas que ofrece el ciclo no remitían necesariamente la reproducción axiomática de dicho discurso; planteamos aquí como sub hipótesis que, distanciarse del discurso de solidaridad dependería, en gran medida, de poder definir la relación que se establece entre los límites contingentes de la producción fílmica, la elaboración de los filmes y difusión del *Studio*, como de las voluntades políticas de los propios cineastas.

Siguiendo estas intenciones, para cumplir con el objetivo del tercer capítulo, cuya finalidad era describir el rol del cine documental dentro de la política cultural de la RDA, y comprender a partir de la producción del *Studio H&S*, hubo que indagar en las tensiones que se establecen entre los comienzos del cine documental en el contexto total de la órbita soviética y la posterior

transformación de dicho género en un espacio privilegiado de los aparatos ideológicos del estado.

Al analizar dicha tensión se pudo identificar que en gran medida, la clásica continuidad que se establece entre el arte en la órbita soviética y la propaganda puede ser tanto más laxa, dependiendo de las intenciones de los creadores mismos de acoplarse de manera total a la lengua política guiada desde el BP

Ya adentrándonos en el terreno específico de las voluntades políticas de los cineastas, es preciso señalar que, si bien autores como R.Steinmetz han asegurado que la labor del *Studio* era representar política e ideológicamente las posiciones de la RDA ante el mundo, cuando analizamos las tensiones que manifestaron con respecto a la dirigencia del BP, podemos identificar la dificultad de identificar el grupo filmico como parte de los aparatos ideológicos del estado, y a los cineastas como meros agentes ideológicos del mismo.

Si planteamos la posibilidad de todo discurso a ser materia dispuesta, abierta y posiblemente reinterpretada por los sujetos que dialogan con ellos en función de sus propios repertorios simbólicos, experiencias, etc., era dable a observación, considerando la intención de Heynowski y Scheumann de superar el documental abocado a la cotidianidad y a la política de medios, desafiando la tensión entre ideal y comprensión dialéctica de la realidad— pretendida como nueva objetividad— y retomando principios previos al documental en tiempos del realismo socialista, la posibilidad de que los cineastas intervinieran enunciativamente en la superficie del discurso de solidaridad, introduciendo marcas o enfatizando acentos que abrían las posibilidades del documental como medio efectivamente político, y dinamitaban la concepción de un cine documental como reflejo de las necesidades políticas.

Ya habiendo determinado a nivel discursivo las especificidades, la labor y objetivos del cine documental planteados por los cineastas ,y considerando la

intención de los autores de superar ciertas disposiciones ideológicas, se intentó en el último capítulo, luego del análisis las estrategias fílmicas del ciclo (los modos de representación y su estructura narrativa), pesquisar que elementos de la representación en el ciclo documental planteaban desencuentros con respecto al discurso oficial de solidaridad con Chile que terminaban por abrir la formación discursiva, dando espacio a lenguajes políticos no alineados con dicha operación político-discursiva, tan ideológicamente guiada.

El análisis de las estrategias fílmicas permitió acceder al valor que tenían las imágenes, el montaje y los testimonios dentro de la representación de la dictadura en el ciclo Chileno. Así, la marcada voz expositiva, que proporciona un discurso epistemológico, y la narrativa histórica, que en mayor o menor medida ya había sido reconocida como un elemento principal de las representaciones fílmicas producidas por el estudio en otros ciclos, abrían probables elementos a una interpretación contingente del contexto chileno, sus causas y el carácter de sus agentes, permitiendo así en los documentales, urdir la historia chilena para articular una estrategia de solidaridad.

Luego, el análisis comparativo de las representaciones fílmicas y las estrategias dispuestas por el discurso oficial de solidaridad con Chile permitió observar que, si bien los cineastas se acercan en gran medida en el ciclo a proporcionar las mismas estructuras analíticas propias del marxismo, que inserta los conflictos de los agentes sociales dentro de un sistema global de percepción (económico, político y cultural)—recordemos que los documentalistas en tanto cineastas eran herederos de una sensibilidad que determinaba además la importancia que le otorgaban a la comprensión dialéctica de la realidad—, dicha representación en mayor o menor medida, pudo escindirse de las mismas estrategias que el discurso oficial propuso.

Podemos añadir también que dado el modelo expositivo del ciclo documental, el objetivo comprensivo de la solidaridad seguía siendo el hacer familiar lo extraño, denunciar la dictadura y su violencia. En este juego, podemos identificar que tanto la búsqueda de la semejanza social y cultural como la interpretación de causas explicativas de un contexto o fenómeno social, seguían en gran medida alineadas a lo que el discurso oficial también planteó.

Así, en primer lugar, sobre la semejanza social y cultural identificamos en el análisis que esta, al igual que el discurso oficial se centró en dar cuenta las similitudes entre el fascismo chileno y su opresión con relación al nazismo haciendo uso de lugares de memoria.

Por otra parte, en el horizonte de causas explicativas la lectura siguió dependiendo en gran medida de las leyes estructurales que le daban sentido al desarrollo de la historia bajo la concepción marxista de su progreso: los documentales, en su intención de proporcionar una lectura <<clasista>> de los hechos acontecidos en Chile, antes del golpe y después de él, proporcionar una lectura de larga trayectoria, con la finalidad misma de analizar de manera más profunda su explicación causal de los hechos. La gran diferencia en este horizonte radicó en el hecho de dado el afán por la rigurosidad histórica, los cineastas fueron especialmente atentos a describir los cambios políticos, abriendo espacio ante la comprensión de los fenómenos sociales y políticos a más actores y agentes involucrados.

Al pesquisar las representaciones del ciclo chileno era observable la distancia que planteo con respecto a la estrategia de <<toma de intereses comunes>>, con respecto al discurso oficial. Aquí, la narrativa histórica y voz expositiva permiten el acceso a discurso de solidaridad contingente en el ciclo chileno, que amplía sus agentes, y que no se cierra al discurso ideológicamente sesgado administrado por el BP. Incluso esto último podría ser un indicador de

porqué, a su vez, el ciclo documental chileno pudo haber tenido tan buena recepción a nivel internacional.

Por otra parte, extraña que en un contexto supuestamente tan cerrado como lo era la RDA, en donde supuestamente los aparatos del estado y la burocracia administraba el uso total de la lengua política, éste tipo de disensos haya sido tolerado. Ésta reflexión abre muchas posibles interrogantes en relación al carácter de la relación entre arte y política dentro de la cultura política oficial.

En vista de lo anterior podemos indicar finalmente que, en efecto, incluso pese al supuesto carácter restrictivo que supeditó la producción medial en la RDA, no existe una necesaria dependencia entre el discurso de solidaridad oficial y el lenguaje fílmico, la representación y comprensión de la dictadura en el ciclo Chileno. Ningún discurso es tan total y tan efectivo como para cerrarse sin dejar espacio a lenguajes políticos que se manifiesten independientes de los discursos ideológicamente pauteados.

Finalmente es fundamental recalcar la importancia de rastrear la solidaridad en tanto operación política-discursiva a partir de un soporte tan específico como lo fue el cine documental producido por el *Studio*. Esto es considerable al pensar que las especificidades narrativas y su voz expositiva abrieron un camino, una aproximación sucinta pero efectiva a una poética solidaria, capaz de aunar derechos y libertades entre diversos agentes sociales sin recurrir a la constante comparación identitaria entre un contexto y otro.

## Bibliografía

### Referencias

#### Libros

AGAMBEN, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Madrid: ed. Pretextos.

ALTHUSSER, L. (1969). *Ideología y Aparatos del Estado, Freud y Lacan*.

BENJAMIN, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: ed. Casimiro.

BÖTTCHER, C., KRETZSCHMAR, J., & SCHIER, C. (2002). *Walter Heynowski und Gerhard Scheumannnnn: Dokumentarfilmer im Klassenkampf*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag .

CASSETI, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: ed. Cátedra.

CHARTIER, R. (2002) *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: ed. Gedisa.

\_\_\_\_\_. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: ed. Katz.

DE CERTAU, M. (1993). *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Ibero-Americana.

DIDI-HUBERMAN, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: ed. Biblos & U. del Cine.

EISENSTEIN, S. (1999). *El montaje de atracciones en El Sentido del cine*. Madrid: ed. Siglo XXI. (Obra original publicada en 1923)

ELLA, S., & STAM, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Madrid: Paidós Iberoamérica.

ELSAESSER, T., & HAGENER, M. (2013). *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburgo: Junius.

EPELMANN, R., FAULENBACH, B., & MÄHLERT, U. (2003). *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*. München: Ferdinand Schöningh.

FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: ed. Ariel S.A.

FONTANA, J. (2011). *Por el bien del imperio*. Madrid: ed. Pasado y Presente.

- FOUCAULT, M. (1980). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- GROYS, B. (2006). *La posdata comunista*. Buenos Aires: Cruce Casa Editora.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: ed. Pre-textos.
- HOBBSAWM, E. (2012). *Historia del siglo XX*. México: Editorial Crítica.
- HUNT, L. (1989) *The New Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- LACLAU, E. (1978). *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo*. México D.F.: ed. Siglo XXI.
- LACLAU, E., & CHANTAL, M. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: ed. Siglo XXI.
- LAGNY, M. (1997). *Cine e Historia: Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.
- MOUESCA, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: ed. del Litoral.
- MUSABIMANA, J. M., & Torregrosa, D. C. (2009). *La derrota del III Reich a través del Cine*. Alicante: ed. Club Universitario.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Introducción al Documental*. Coyoacán: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos - UNAM.
- POCOCK, J. (1976). *Virtue, commerce, and history: Essays on political thought and history, chiefly in the eighteenth century (Vol. 2)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RANCIERE, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y Política*. Santiago: LOM ed.
- RICOEUR, P. (1988). *El discurso de la acción*. Madrid: ed. Cátedra
- \_\_\_\_\_. (2008). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros ed.
- ROSANVALLON, P. (2003). *Por una historia conceptual de lo político: lección inaugural en el Collège de France*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- SADOUL, G. (1987). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México D.F.: Siglo XXI.

SONTAG, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

SORLIN, P. (1987). *Sociología del cine: Aperturas para la historia del mañana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

STAADT, J., VOIGT, T., & WOLLE, S. (2008). *Operation Fernsehen: Die Stasi un die Medien in Ost und West*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.

STEINMETZ, R. (2001). *Making Visible the Withe of the Enemy's Eyes: Cinematic Weapons of the Cold War by Heynoski & Scheumannnnn-GDR'S internationally best known Documentary Makers*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

STEINMETZ, R., & PRASE, T. (2002). *Dokumentarfilm zwischen Beweis und Pamphlet: Heynowski & Scheumannnnn und Gruppe Katins*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

TRAVERZO, E. (2007). *El pasado. intrucciones de uso: Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.

VILLAROEL, M., MARDONES, I. (2012). *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*. Santiago: ed. Cuarto Propio.

ZABALA, S. (1998). *Las teorías sobre la solidaridad y el porvenir de la cooperación*. Medellín: ed. Cincoa.

#### Capítulos de libros

BARRERA, L. (1993). *El exilio y la cultura*. (51-64 pp.). En: MONTUPIL, R. *Exilio, Derechos Humanos y Democracia. El exilio Chileno en Europa*. Santiago: Servicios Gráficos Caupolicán.

DELEUZE, G. (1990). *¿Qué es un dispositivo?* (155-163 pp.). En: DELEUZE, G., ET. AL. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: ed. Gedisa.

FOUCAULT, M. (1984). *El juego de Michael Foucault*. (127-162 pp.) En: *Saber y Verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

GASKELL, I. (1993). *Historia de las imágenes*. (208-236 pp.) En: BURKE, P. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.

HOLZWEISSIG, G. (2003). *DDR-Medien und Medienpolitik*. (13-16 pp.) En: EPELMANN, R. *Bilanz und perspektiven der DDR-Forschung*. München: Ferdinand Schöningh.p.113

MOUFFE, C. (1985). *Hegemonía, política e ideología*. (125-145 pp.) En: DEL CAMPO, J. *Hegemonía y alternativas políticas en América Latina*. Mexico D. F.: ed. Siglo XXI



PIEDRAHITA, C. (2013). Reflexiones metodológicas. Acercamiento ontológico a las subjetivaciones políticas. En: DÍAZ, A., PIEDRAHITA, C., VOMMARO, P. (comp.). *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos*. Bogotá: CLACSO -Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

SALINAS, C., STANGE, H., & SANTA CRUZ, E. (2015). *Propuestas teóricas para estudiar el discurso histórico en el cine chileno de ficción*. En: VILLARROEL, M. (coord). *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM ed.

THOMAS, R. (2003). Kultur und Kulturpolitik in der DDR. (261-270 pp.). En: EPELMAN, R. FAULENBACH, B. & MÄHLERT, U. *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*. München: Ferdinand Schöningh.

ULIANOVA, O. (2007). *Inserción internacional del socialismo chileno 1933-1973*. (235-284 pp.). En: ULIANOVA, O. *Redes políticas y militancias: la historia política está de vuelta*. Santiago: Ariadna Ediciones.

VERTOV, D. (1973). Estenograma abreviado de la intervención de Vertov en un debate del Proletkino 23 de abril 1923. En: Cine-ojo. Madrid: ed. Paidós.

#### Artículos en línea

DI PASQUALE, M. A. (2011). *De la historia de las ideas a la nueva historia intelectual: Retrospectivas y perspectivas. Un mapeo de la cuestión*. Revista Universum (Universidad de Talca), 26(1), 79-92. Recuperado de [http://www.scielo.cl/pdf/universum/v26n1/art\\_05.pdf](http://www.scielo.cl/pdf/universum/v26n1/art_05.pdf)

DITTUS, R. (2013). *El Dispositivo-Cine como constructor de sentido: el caso del Documental Político*. Cuadernos de información. 33: 77-87. Recuperado de <http://www.scielo.cl/pdf/cinfo/n33/art07.pdf>

FONTAINE, A. (1998). *Estados Unidos y La Unión soviética en Chile. Estudios Públicos*. 72. Recuperado de [https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303183728/rev72\\_fontaine.pdf](https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303183728/rev72_fontaine.pdf)

FONTANA, P. (2007). *La legitimación de la ocupación soviética y del gobierno de la RDA en el cine alemán oriental de posguerra*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán. Recuperado de <http://cdsa.aacademica.org/000-108/467.pdf>

GARCÍA, L. (2011). *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agambem*. A parte Rei. Revista de filosofía. 74. 1-8 pp.. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>

KRÄMER, R. (1998). *De una diplomacia desaparecida. La política exterior de la República Democrática Alemana y sus relaciones con América Latina*. Estudios internacionales, 110(28) 174-197 pp. Recuperado de <http://www.revistaei.uchile.cl/index.php/REI/article/viewFile/15328/20940>

KRESS, G., & VAN LEEUWEN, T. (2011). *Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea*. (Introducción traducida para la cátedra de Producción de Textos de la FBA, UNLP. Recuperado de [https://brochagorda.files.wordpress.com/2008/07/kress\\_van\\_leeuwen\\_discurso\\_multimodal-espc3b1.pdf](https://brochagorda.files.wordpress.com/2008/07/kress_van_leeuwen_discurso_multimodal-espc3b1.pdf) (texto original publicado 2001)

LAZZARATO, M. (2006). *La Máquina*. 11. Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es>

LÓPEZ, S. (2005). *La solidaridad como fundamento de organizaciones emergentes: una mirada a las cooperativas de Manizales*. Repositorio Institucional, Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/1141/1/samuellopezcastano.2005.pdf> p. 25

MARCHESI, M. (2010). *Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973*. A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina, 8(1). Recuperado de <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/486/748>

MARTUCCELLI, D. (2006). *Interculturalidad y globalización: el desafío de una poética de la solidaridad*. Revista CIDOB d'Afers Internacionals (73/74), 91-121 pp. Recuperado de [https://www.cidob.org/articulos/revista\\_cidob\\_d\\_afers\\_internacionals/interculturalidad\\_y\\_globalizacion\\_el\\_desafio\\_de\\_una\\_poetica\\_de\\_la\\_solidaridad](https://www.cidob.org/articulos/revista_cidob_d_afers_internacionals/interculturalidad_y_globalizacion_el_desafio_de_una_poetica_de_la_solidaridad)

\_\_\_\_\_. (2013). *Solidaridad, Individuación, Globalización*. Documentos CIDOB, Dinámicas Interculturales. 1-13 pp. Recuperado de [https://www.cidob.org/es/publicaciones/series\\_pasadas/documentos/dinamicas\\_interculturales/solidaridad\\_individuacion\\_y\\_globalizacion\\_2](https://www.cidob.org/es/publicaciones/series_pasadas/documentos/dinamicas_interculturales/solidaridad_individuacion_y_globalizacion_2)

PALTI, E. (2005). *De la historia de las "ideas" a la historia de los "lenguajes políticos"- las escuelas recientes del análisis conceptual: el panorama latinoamericano*. Anales, Instituto Iberoamericano. 78. 63-81 pp. Recuperado de [https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3275/1/anales\\_7-8\\_palti.pdf](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3275/1/anales_7-8_palti.pdf)

RODRÍGUEZ, P., SHTIVELBAND, E., & TERRILES, R. (2008). *Ideología, discurso, subjetividad. La reconfiguración de la problemática de la hegemonía en la obra de*

Ernesto Laclau. *Revista de Filosofía y Teoría Política*. 39. 31-51 pp. Recuperado de <http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RfYTPn39a02/pdf>

SANTONI, A. (2010). *El Partido Comunista Italiano y el otro "compromesso storico": los significados políticos de la solidaridad con Chile (1973-1977)*. *Revista Historia* (Santiago), 43(2). 523-546 pp. Recuperado de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-71942010000200006](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942010000200006)

En Groppo, B (2004). El Antifascismo en la cultura política Comunista. *Anuario IEHS* (19), 27-44. p. 28

### Documentos

Der Spiegel . (15.09.1975). *Diese Woche im Fernsehen. Der Spiegel* (38), págs. 175-176. Recuperado de: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/41443794>

DEUTSCHE DEMOCRATISCHE REPUBLIK. (03.03.2004). *Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik* (06.04.1968, Fassung: 07.10.1974). Recuperado de <http://www.documentArchiv.de/ddr/verfddr.html>

DIARIO OFICIAL DE LA REPÚBLICA DE CHILE. (14.07.1975) *Art. 15. Ley N° 1.094*. Santiago. Recuperado de <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=6483&r=1>

EL MERCURIO DE SANTIAGO (07.04.1975) *Manifestaciones de la Agresión contra Chile Desde el Exterior*. (Existencia física en Archivo Nacional, Biblioteca Nacional).

EL MOSTRADOR. (07.02.2017). *Colegio de Periodistas sobre expulsión de reportero italiano: "Resulta inexplicable y verdaderamente cavernaria*. *Diario El Mostrador*, versión electrónica. Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/02/07/colegio-de-periodistas-sobre-expulsion-de-periodista-italiano-resulta-inexplicable-y-verdaderamente-cavernaria/>

FIDOCS. (2012) Programación 1er Festival internacional de documentales de Santiago. Recuperado de [https://issuu.com/fidocs/docs/catalogo\\_fidocs\\_2012](https://issuu.com/fidocs/docs/catalogo_fidocs_2012)

GITTIS, C., RÜCKERT, B., STOBINSKI, P., (1980). *Chile im Herzen: International Sölidaritat im Spiegel des Plakats*. Berlín Este, RDA: Edición comité de solidaridad de la República Democrática Alemana. (Existencia física en archivo de Facultad de Medicina, U. de Chile)

HISTORIA POLÍTICA LEGISLATIVA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE. *Definición tomada de Chile, H. P. (s.f.). Unidad Popular*. Recuperado de [http://historiapolitica.bcn.cl/partidos\\_politicos/wiki/Unidad\\_Popular#cite\\_ref-0](http://historiapolitica.bcn.cl/partidos_politicos/wiki/Unidad_Popular#cite_ref-0)

KOSSOCK, M. (1980). *Afiches por Chile*. En: *Chile im Herzen: International Söolidaritat im Spiegel des Plakats* (pp. 3-4). Berlín Este, RDA: Edición Comité de Solidaridad de la República Democrática Alemana.

LA TERCERA. (21.01.2017). *Expulsan a extranjeros que iban a participar en un seminario anarquista*. Diario La Tercera, versión electrónica. Recuperado de <http://www.latercera.com/noticia/expulsan-extranjeros-iban-participar-seminario-anarquista/>

MARDONES, I. (14 de marzo de 2012). *Documentalista desmiente a viejo loco español que quería quemar imágenes históricas de la dictadura*. The Clinic. Recuperado de <http://www.theclinic.cl/2012/03/14/documentalista-desmiente-a-viejo-loco-espanol-que-queria-quemar-imagenes-historicas-de-la-dictadura/>

MOLINA, L. (2007) *El cine en la RDA: la fábrica de sueños tras el telón de acero*. Deutsche Welle. Cine y Cultura. Recuperado de <http://www.dw.com/es/el-cine-en-la-rda-f%C3%A1brica-de-sue%C3%B1os-tras-el-tel%C3%B3n-de-acero/a-2773836>

RADENMACHER, H. (1980). *Arte para la Solidaridad Antiimperialista*. En: *Chile im Herzen: International Söolidaritat im Spiegel des Plakats* (pp. 6-7). Berlín Este, RDA: Edición Comité de Solidaridad de la República Democrática Alemana

## Fuentes Fílmicas

Heynoski, **W.**, Scheumann, **G.** (Productores), Heynoski, **W.**, & Scheumann, **G.** (Dirección). (1974). *Mitburger!- Im gedenken an Salvador Allende* [Película]. RDA: Progress Film-Verleih (Berlin/DDR). [Consulta en: CEDOC, MMDH]

Remmert, **M.**, Stoff, **J.** (Productores), Heynowski, **W.**, & Gerhard, **S.** (Dirección). (1974). *Der Krieg der Mumien* [Película]. Berlin/RDA: Progres-film . [Consulta en: CEDOC, MMDH]

Heynowski, **W.**, Scheumann, **G.** (Productores), Heynowski, **W.**, Scheumann, **G.** (Escritores), Heynowski, **W.**, & Scheumann, **G.** (Dirección). (1974). *Ich war, ich bin, ich werde sein* [Película]. RDA: Progres Film. [Consulta en: CEDOC, MMDH]

Remmert, **M.** (Productor), Heynowski, **W.**, Scheumann, **G.** (Escritores), Heynowski, **W.**, & Scheumann, **G.** (Dirección). (1974). *Psalm 18* [Película]. Berlín RDA: Progres-Film. [Consulta en: CEDOC, MMDH]

Remmert, **M.** (Productor), Heynowski, **W.**, & Scheumann, **G.** (Dirección). (1975). *Der weiße Putsch* [Película]. Berlin/RDA: Progres-Film. [Consulta en: CEDOC, MMDH]

Remmert, **M.** (Productor), Heynowski, **W.**, & Scheumann, **G.** (Dirección). (1975). *Geldsorgen* [Película]. Berlin/ RDA: Progres-film. [Consulta en: CEDOC, MMDH]

Remmert, **M.** (Productor), Heynowski, **W.**, Scheumann, **G.** (Escritores), Heynowski, **W.**, & Scheumann, **G.** (Dirección). (1976). *Eine minute dunkel macht uns nicht blind* [Película]. Berlin/RDA: Progres- Film. [Consulta en: CEDOC, MMDH]

Remmert, **M.** (Productor), Heynowski, **W.**, & Scheumann, **G.** (Dirección). (1978). *Die Toten Schweigen Nicht* [Película]. Berlin/RDA: Progres-film. [Consulta en: CEDOC, MMDH]

Remmert, **M.** (Productor), Heynowski, **W.**, & Scheumann, **G.** (Dirección). (1978). *Im Feuer bestanden* [Película]. Berlin/RDA: Progres-Film. [Consulta en: CEDOC, MMDH]

Remmert, **M.** (Productor), Heynowski, **W.**, & Scheumann, **G.** (Dirección). (1983). *Im Zeichen der Spinne: Anatomie einer Konterrevolution* [Película]. Berlin/ RDA. [Consulta en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=JqotbfGUGdw> ]

Remmert, **M.** (Productor), Heynowski, **W.**, & Scheumann, **G.** (Dirección). (1985). *Hector Cuevas* [Película]. Berlin/RDA: Deutsch Rundfunkarchiv Babelsberg. [Consulta en: CEDOC, MMDH]

## Anexo

### Anexo 1:

Titulo Original	Año de Producción	Producción	Estreno en cine	Estreno en televisión	Horario	día	director
<i>Ich war, Ich bin, Ich werde sein</i> Trad: Yo fuí, Yo soy, Yo seré	1974	Studio H&S en asociación con DEFA	28.01.1975 Oberhausen, IIF [Filmothek der Jugend]	11.09.1975	20.00	Miercoles	Heynowski & Scheumann
<i>Mitbürger! -Im Gedenken an Salvador Allende</i> Trad: "Ciudadanos"	1974	Studio H&S	01.02.1974	25.06.1974	20.00	martes	Heynowski & Scheumann
<i>Psalm 18</i> Trad: Salmo 18	1974	Studio H&S	28.06.1974	29.12.1974	20.00	Domingo	Heynowski & Scheumann
<i>Der Krieg der</i>	1974	Studio H&S	35.05.1974	05.03.1974	20.00	martes	Heynowski & Scheumann

<i>Mumie n</i>  <i>Trad: la guerra de los momio s</i>							
<i>Der Weiße Putsch</i> <i>Trad: El golpe blanco</i>	1975	Studio H&S	25.03.1997	4.03.75		martes	Heynowski&Sc heumann
<i>Geldso rgen</i> <i>Trad: proble mas con la plata</i>	1975	Studio H&S	07.11.1975				Heynowski&Sc heumann
<i>Eine minute dunkel machtu nsnicht blind</i>  <i>Trad: Un minuto de sombra que no nos ciega</i>	1976	Studio H&S	11.01.1976	11.01.19 76		Do-min- go	Heyno-wski //Scheu- mann// Hellmi- ch



<i>ImFeuerBestanden</i> Trad: Más fuerte que el fuego	1978	Studio H&S		11.09.1978	20.00	lunes	Heynowski&Scheumann
<i>Die TotenSchweigenNicht</i> Trad: Los muertos no callan	1978	Studio H&S	17.04.1978 Berlin/DDR -Kosmos	19.04.1978	20.00	Miercoles	Heynowski&Scheumann
<i>ImZeichen der Spinne: Anatomie einer Kontrevolution</i> Bajo el signo	1983	DEFA-Studio für Dokumentarfilme (Berlin/DDR)		02.10.1983, DDR-TV 1			Heynowski&Scheumann

<i>de la araña: Anato mia de una contrar evoluci ón</i>							
<i>Hector Cuevas</i>	1985	AG Konenstra- ße <sup>241</sup> DEFA- Studio für Dokumenta rfilme (Berlin/DD R) en asociación con la Deutsche Fernsehfunk	12.12.1986	18.12.19 85	20.30	Mierco- Les	Heynowski&Sc heumann

<sup>241</sup> Los cineastas trabajaron bajo esta agrupación luego del cierre del Studio en 1983. Bajo esta agrupación pasaron a depender nuevamente de la DEFA.

Anexo 2:

En línea:

<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/uploads/6/4/64884/00000093000001000001.JPG>



## Anexo 3:

<<Diese Woche im Fernsehen>>, [Traducción: <<Esta semana en televisión>>]  
Periódico Alemán Der Spiegel (RFA) N°38/ 1975) publicación del 15.09.1975 [En  
Linea: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41443794.html>]

### DIESE WOCHE IM FERNSEHEN

#### Montag, 15. 9.

##### 20.15 Uhr. ARD. Report

Zur bevorstehenden Tarifrunde ein Gespräch mit OTV-Chef Kluncker über seine „Kraftprobe mit der Regierung“. Weitere Themen: eine FU-Studie, wonach die CSU „mehr eine typisch bayerische Volkspartei als ein Strauß-Ver-ein“ ist (Moderator Franz Alt), und der „Vertrauensbruch des DGB-Vorsitzenden oder die Vetterwirtschaft zwischen DGB und SPD“.

##### 20.15 Uhr. ZDF. Aus Forschung und Technik

Mit einem ausführlichen Bericht von der Frankfurter Automobil-Ausstellung. Unter anderem wird das Methanol-Auto vorgestellt.

##### 21.15 Uhr. ZDF. Toll trieben es die alten Römer

Mit dem Film (1966) des Beatles-Regisseurs Richard Lester („Yeah, Yeah, Yeah“, „Hi-Hi-Hilfe“) wird eine sechsteilige Werkreihe des Jux-Spezialisten eröffnet. Der Antik-Schwank über römisches Lotterleben, eine Parodie auf Hollywoods Historien-Schinken wie „Ben Hur“, zeigt Buster Keaton in seiner letzten Filmrolle.

##### 21.45 Uhr. ARD. Die verlorenen Dichter

Der in Rom lebende Literat und Henze-Librettist Heinz von Cramer räsoniert in der TV-Betrachtung, wie und warum Dichter vom Literaturmarkt verdrängt oder vergessen werden.

#### Dienstag, 16. 9.

21.00 Uhr. ARD. Geschichten vom Land  
Dritter der Kleinen, versponnen BBC-Filme, die seit März 1973 in den Dritten Programmen liefen und in unregelmäßiger Reihenfolge wiederholt werden.



DER SPIEGEL, Nr. 38/1975

bigen Abständen von der ARD wiederholt werden.

##### 21.15 Uhr. ZDF. Blickpunkt: Verkehrssicherheit und ihre Kosten

„Massive Kritik“ an der mangelnden Verkehrssicherheit soll in der Sendung geübt werden. Völker von Hagen legt einen Katalog der Versäumnisse vor.

##### 22.00 Uhr. ZDF. Frauen über Frauen

Zwei Kurzfilme: die Großaufnahme einer Geburt („Ein Dokument des Glücks, das Frauen in diesen Augenblicken empfinden“) und das Protokoll einer an Emanzipationsträumen scheiternden Ehe.

#### Mittwoch, 17. 9.

##### 20.15 Uhr. ARD. Der heiße Ritt

Wilhelm Bittorf filmte im „Mekka der Motorradfahrer“, der Isle of Man, Mit-



glieder „jener rasch wachsenden internationalen Sekte von Enthusiasten, die die motorisierte Fortbewegung auf zwei Rädern als höchstform menschlichen Erlebens betrachten“. Sein „Kundschafterfilm“ will „fesselnde Charaktere unter Fans und Fahrern jenseits der Klischeevorstellungen von Easy Rider und Rockern“ zeigen.

##### 0.15 Uhr. ZDF Magazin

##### 0.30 Uhr. West III. Ich war, ich bin, ich werde sein (sw)

Walter Heynowski und Gerhard Scheumann, die Star-Dokumentaristen der DDR, hatten schon den deutschen Soldner Siegfried Müller („Der lachende Mann“) zu decouvrierenden Auf-lehrungen vor die Kamera gelockt. In ihrem Film über das Chile der Militärdiktatur gelang es ihnen, General Pinochet zu interviewen („Der Marxismus ist wie ein Gespenst“) und in chilenischen Straflagern politische Häftlinge

zu befragen. Heynowski/Scheumann: „Eines Tages wird es ein chinesisches Nürnberg geben.“ Die „FAZ“ erinnerte der DDR-Film an den „Archipel GULAG“.

##### 21.15 Uhr. ARD. Treffpunkte

Das Unterhaltungsmagazin bringt Porträts der Journalistin Maria Scherer, der herrenlosen Frau, des Quickborners Blödel-Sängers Mike Krüger („Mein Gott, Wailther“), von Johnny Cash bei seiner Europa-Tournee und dem Komiker Peter Sellers („Die Rückkehr des rosaroten Panthers“).

##### 21.15 Uhr. ZDF. Musikjournal

Mit Berichten von Leonard Bernstein unjubilierter Salzburger Mahler-Interpretation und über die Uraufführung von Mauricio Kagels szenischem Oratorium „Mare Nostrum“ bei den Berliner Festwochen.

##### 22.00 Uhr. ARD. Sozialismus – made in Britain

Edmund Gruber, Londoner ARD-Korrespondent, versucht Prognosen über „Englands Weg in die Zukunft“ und über „die Linken in der Labour Party“, die unter anderem „außenpolitisch Großbritannien Neutralität zum Ziel haben“.

##### 22.00 Uhr. ZDF. Die Verwandlung

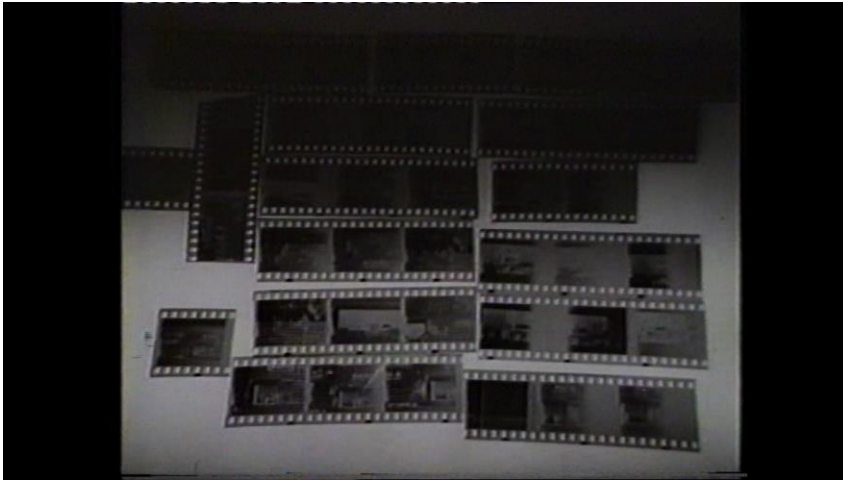
„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt“. So beginnt Kafkas Alptraum-Parabel vom Schrecken der Entfremdung, von der abgerissenen Kommunikation in einer Kleinbürger-Familie. Der mit vielen Preisen ausgezeichnete technische Regisseur Jan Nemeč („Gedanken über meinen Tod“) läßt die „ekelhafte Geschichte“ (Kafka) wie durch die Augen des zum Käfer verwandelten Gregor Samsa filmen (Photo: Heinz Bennent) und ihn so „Entsetzen, Ablehnung und



175

Anexo 3:

*Yo he sido, Yo soy, Yo Seré* (1974) [00.19.04-00.19.40]







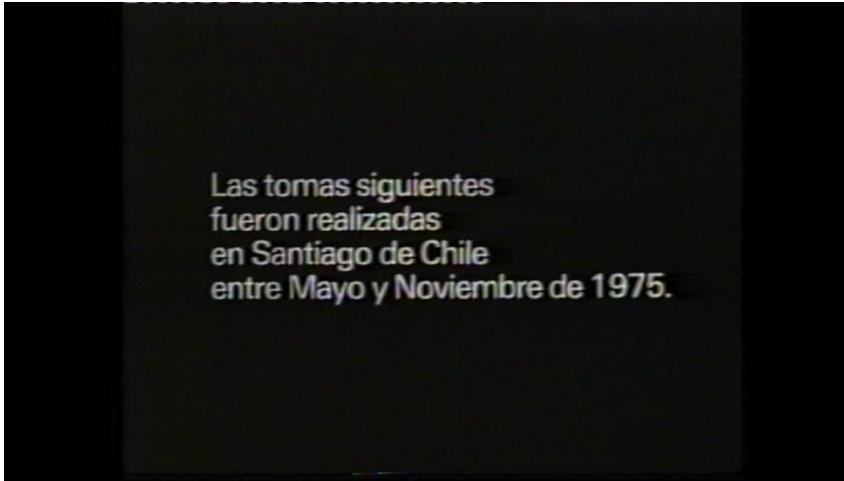
Anexo 5:

*Bajo el signo de la Araña* (1983) [00.2.42-00.2.50]



Anexo 6:

*Un minuto de Sombra que no nos ciega* (1976) [00.01.24]

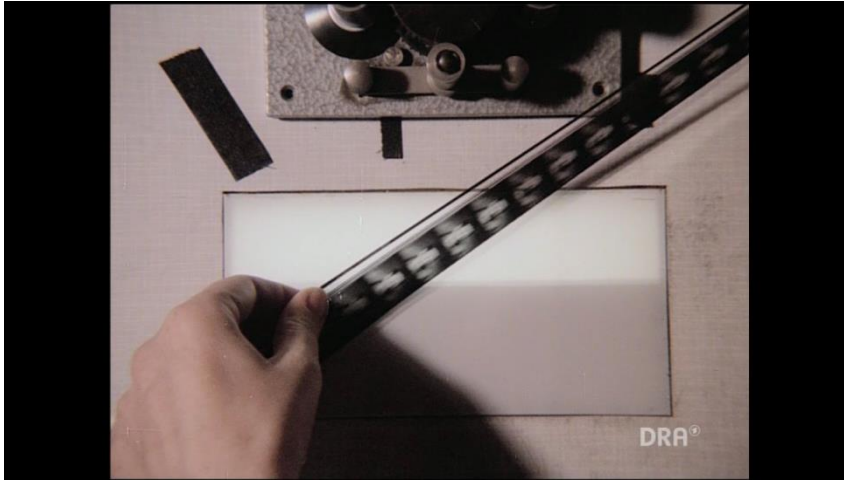


Anexo 7:

*Hector Cuevas* (1985) [00.01.56- 00.02.02]

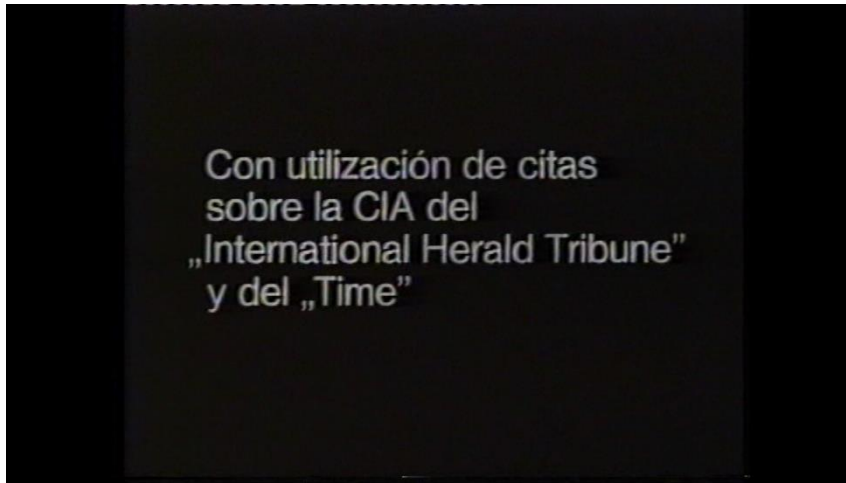






Anexo 8:

*El Golpe Blanco* (1975) [00.03.01]



Anexo 9:

*La Guerra de los Momios* (1974) [00.15.11- 00.15.52]





Anexo 10:

*El golpe Blanco (1975) [00.43.37- 00.43.58]*





Anexo 11:

La guerra de los momios (1974) [00.13.00-00.13.20]





Anexo 12:

*Bajo el signo de la Araña* (1983) [00.26.03- 00.26.28]



Anexo 13:

*Yo he sido, yo soy, yo seré* (1974) [00.15.25-00-15.27]



Anexo 14:

*El golpe blanco* (1975) [00.08.14-00.08.30]





Anexo 15:

*El golpe blanco* (1975) [00.27.25-00.27.28]



Anexo 16:

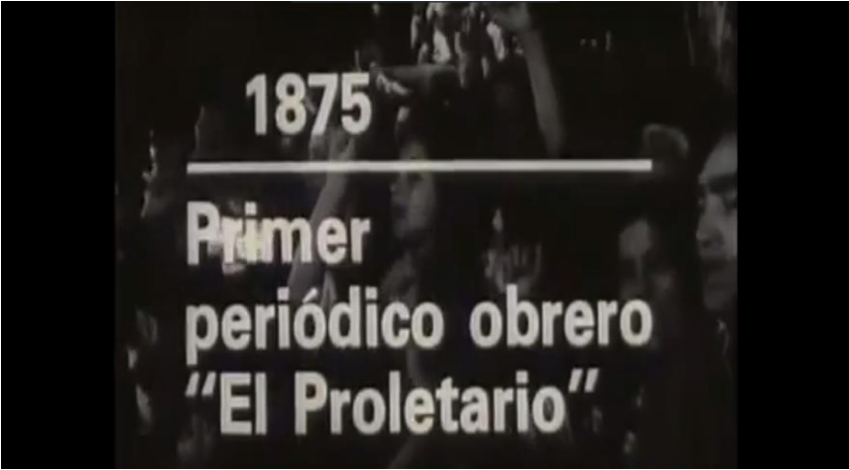
*La Guerra de los Momios* (1974) [00.32.28-00.33.05].



Anexo 17:

*La guerra de los momios* (1974) [00.16.28- 00.17.52]





**1875**

---

**Primer  
periódico obrero  
"El Proletario"**



**1886**

---

**Mutual Obrera**



**1897**

---

**Federación  
Socialista**





**1953**

---

**Central Unica  
de Trabajadores**

**1956**

---

**Frente  
de Acción Popular**

**1969**

---

**Unidad Popular**

Anexo 18:

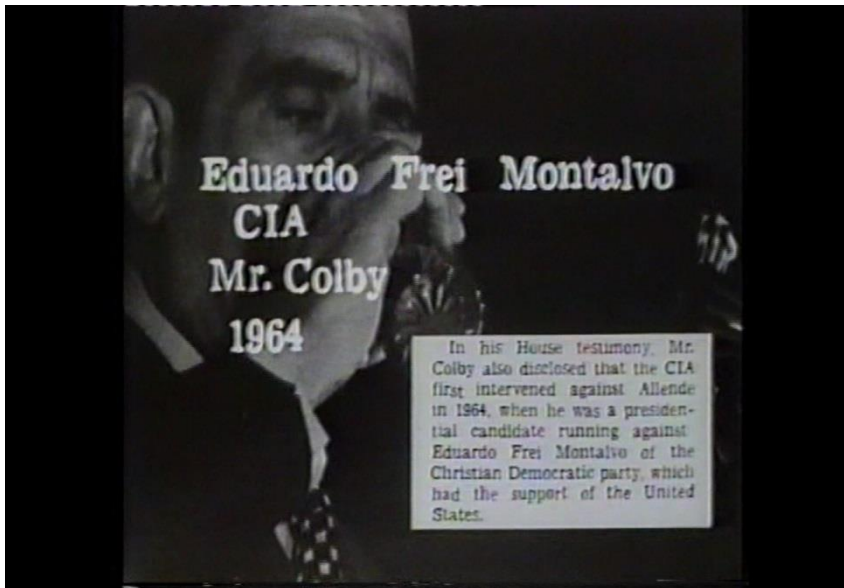
*Bajo el signo de la araña* (1983) [00.07.39 – 00.08.40]





Anexo 19.

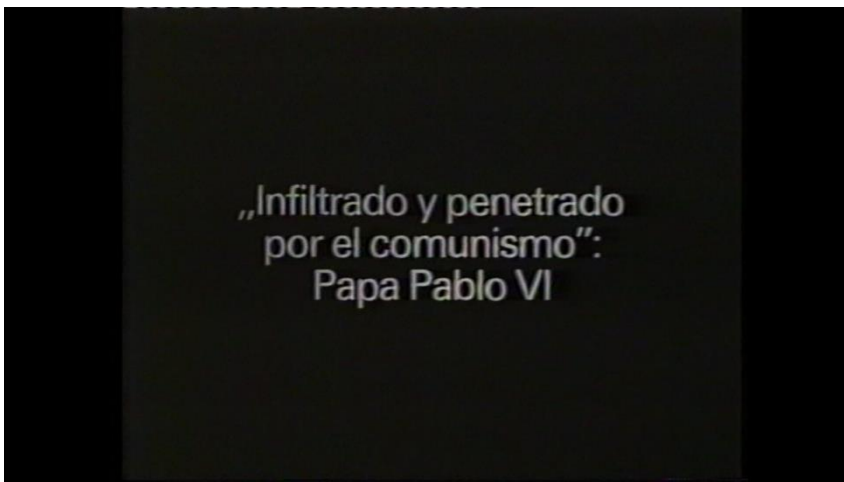
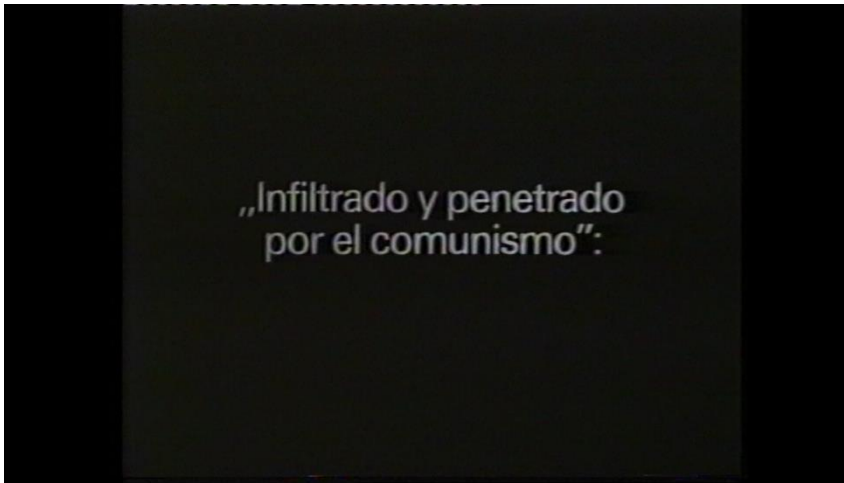
*El golpe blanco (1975) [00.13.48]*





Anexo 20:

*Un minuto de sombra no nos ciega* (1976) [00.36.41-00.36.50]



„Infiltrado y penetrado  
por el comunismo“:  
Asamblea General de las NU

„Infiltrado y penetrado  
por el comunismo“:  
Consejo Mundial de Iglesias  
etc.