





**UNIVERSIDAD DE CHILE  
INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN  
ESCUELA DE PERIODISMO**

# **“Construcción de Memoria e Identidad en Largometrajes sobre la Dictadura en el Cine Chileno”**

**Seminario para optar a la Licenciatura en Comunicación Social**

**AUTORES:**

Alejandro Barrientos R.

Claudia Poblete R.

Mariela Tagle R.

**PROFESOR GUÍA:** Eduardo Santa Cruz

SANTIAGO, CHILE  
2006



# ÍNDICE

Introducción	Pág. 7
<b>Capítulo I</b> Aproximación Conceptual.	Pág. 12
Memoria	Pág. 15
I. Definición de Memoria	Pág. 15
II. Memorias Sueltas y Emblemáticas	Pág. 19
III. Memoria Colectiva	Pág. 23
Identidad	Pág. 28
I. Definición de Identidad	Pág. 32
II. Identidad Colectiva	Pág. 39
III. Identidad Personal	Pág. 41
<b>Capítulo II</b> Cine Chileno	Pág. 46
Un recuento de la Historia del Cine Chileno	Pág. 47
Situación Actual del Cine Chileno	Pág. 59
I. Antecedentes Normativos	Pág. 61
II. Financiamiento	Pág. 65
III. Audiencias	Pág. 71
<b>Capítulo III</b> La Dictadura en el Cine desde la Democracia	Pág. 77

Imagen Latente	Pág. 78
La Frontera	Pág. 86
Archipiélago	Pág. 98
Amnesia	Pág. 106
Cicatriz	Pág. 115
Machuca	Pág. 128
<b>Capítulo IV</b>  Análisis General	Pág. 138
Primer Tópico de Análisis La Dictadura	Pág. 139
Segundo Tópico de Análisis La Religión	Pág. 142
Tercero Tópico de Análisis Las Diferencias Sociales	Pág. 147
Cuarto Tópico de Análisis Las Penas de la Dictadura	Pág. 150
➤ Exilio al Interior de Las Fronteras	Pág. 150
➤ Un Luto Interminable	Pág. 151
➤ La Incertidumbre de las Detenciones	Pág. 151
➤ Partir de la Patria	Pág. 152
➤ El castigo de la Tortura.	Pág. 152
Quinto Tópico de Análisis Relatos sin Política	Pág. 154
Sexto Tópico de Análisis El quiebre del Núcleo	Pág. 156
Séptimo Tópico de Análisis La Personificación de la Dictadura: sus agentes	Pág. 158
Conclusiones	Pág. 162

Bibliografía	Pág. 169
Anexos	Pág. 175

## INTRODUCCIÓN

El período vivido en Chile entre los años 1973 y 1990 marcó profundamente a una generación entera y, sin duda alguna, determinó al país. Estas marcas no pueden estar ausentes de las artes, pues ellas, de alguna manera, expresan y representan el tipo de sociedad que las crea. Creemos que el cine, por medio de los largometrajes de ficción, nos puede hablar en gran medida de la sociedad y de su imaginario.

Es por esto que en las siguientes páginas haremos un análisis de la representación que el cine chileno ha hecho sobre la Dictadura desde la vuelta a la democracia en 1990.

Para ello hemos escogido seis películas que, consideramos, tratan el tema de la Dictadura de forma más clara, tanto por las imágenes aludidas como por la recurrencia temática.

A lo largo de esta investigación pretendemos demostrar que las películas seleccionadas contribuyen a un proceso de construcción, o re-construcción, de una memoria colectiva, desde sus relatos, principalmente en aquellos que abarcan los conflictos más llamativos del periodo de Dictadura.

Es decir, afirmamos que el cine, y en particular las películas seleccionadas, representa uno de los tantos portavoces que operan en esta cadena de construcción de memoria. Así la necesidad de los cineastas de documentar pasajes (ficticios o reales) de dicho período, no sólo se justificaría en tanto una fijación histórica, estética o argumental de tipo personal, sino una necesidad social de este tipo de documentos que si bien no responde a la “realidad”, como si lo haría, por ejemplo, el cine documental, o un reportaje periodístico, es una importante fuente de memoria, ya sea como una creación de ella o como su re-construcción.

Sin embargo, también nos interesa conocer qué dicen las películas respecto de los mayores traumas que dejó la dictadura. Es sumamente importante para nosotros saber cómo son tratados temas como: la tortura, las detenciones, los desaparecidos, el exilio, las ejecuciones, en fin, todas las violaciones cometidas durante los tiempos de Régimen Militar y que son tomadas por los diversos cineastas que componen nuestra filmografía.

Pero no sólo es suficiente saber qué dicen las películas respecto del período aludido, sino que es igualmente importante saber cómo lo dicen. Para esto nos proponemos descubrir cómo son expresadas las memorias en cada filme: ¿lo harán de acuerdo al guión?, ¿será por medio de los objetos? Cada director seguramente tiene una forma de contar la historia, que terminará siendo un referente para la sociedad, y es esa forma la que queremos descubrir.

No sólo las víctimas físicas sufrieron las consecuencias de las acciones de los organismos ligados a quienes dirigían el país de modo autoritario, las familias también sufrían de forma indirecta las violaciones a los derechos humanos cometidos entre 1973 y finales de la década del 80. Por esto resultará importante examinar la presencia de relaciones interpersonales al interior de las películas, ya que éstas nos permiten analizar más allá de la figura representativa del mismo protagonista, sino que de la construcción de arquetipos de los demás personajes que se realizan en el film y constituyen una pista importante respecto del trauma de la Dictadura, no sólo en la trama de cada film, sino que también en la sociedad que motiva la creación de la película.

Para comprender estos fenómenos, primero que todo debemos acercarnos a los conceptos claves en nuestra investigación. Este proceso se divide en dos: un primer momento más bien teórico, y bastante más abstracto; el otro, aunque teórico también, mucho más práctico.



En el primer momento resulta necesario definir memoria e identidad, ya que son elementos claves en la composición de la investigación. De esta forma estos conceptos serán definidos en tanto conceptos imposibles de separar (al menos para los efectos del presente análisis). Existe en las motivaciones de esta investigación una “necesidad de relacionar memoria e identidad como categorías culturales; donde la primera actúa poderosamente en la construcción de la segunda y se transforma en una clave para comprender su condición presente”.<sup>1</sup>

Es esta la mirada que nos interesa dar a conocer en este estudio: la de una memoria que no está al margen de los procesos de construcción de identidad.

Pero no podemos olvidar que la investigación se refiere principalmente al cine chileno (con las limitaciones anteriormente especificadas), por lo que esta dimensión del análisis también es de vital importancia: en este momento resulta crucial dilucidar cuál es la mirada del cine chileno, lo que es posible lograr a través de la lectura de sus principales críticos y analistas, como lo son Jacqueline Mouesca, Ascanio Cavallo, Mónica Villarroel, entre otros. Por medio de estos textos nos acercaremos a la historia del cine chileno, a lo que dice, a qué se refiere, en otras palabras, así podremos saber de que nos habla.

Sin embargo, esta investigación sólo se puede completar por medio de la experiencia directa con las películas escogidas; el análisis de éstas resulta de suma importancia en el desarrollo del presente estudio. Es por esta razón que nuestra metodología contempla en un lugar privilegiado esta actividad.

Hemos decidido que la experiencia directa con las películas es la principal forma de poder llegar a concluir algo, por esta razón las seis películas seleccionadas, bajo parámetros que explicaremos a continuación, serán

---

<sup>1</sup> Naranjo D. Valeska; **Representaciones sociales sobre Golpe Militar y Dictadura: Una aproximación desde la memoria a la identidad**. Tesis para optar al título de Antropólogo Social, Universidad de Chile, Santiago. 2006. Pág. 06.

analizadas en diversos niveles, lo que finalmente nos llevará a concluir si es el cine un portavoz importante en la re- construcción de las memorias colectivas y la posterior modificación de los marcos de identidad.

Las diez películas seleccionadas son: Imagen Latente, La Frontera, Archipiélago, Amnesia, Cicatriz y Machuca. Creemos que estas seis películas representan fielmente el “tipo” de filmes que nosotros requeríamos: las películas que seleccionáramos debían tratar de manera directa el tema de la dictadura.

Las películas serán desarticuladas para así medir por partes la conformación de un relato y entender a cabalidad de qué nos habla el todo de esa construcción.

De esta forma, nos enfocaremos en el análisis del guión de cada una de las películas, principalmente descubriendo los conflictos que se suscitan a lo largo del film. Además describiremos los referentes simbólicos que se presentan, pues creemos que su presencia es con fines mayores a los de la estética.

Asimismo nos centraremos en la construcción de los personajes debido a que son quienes desarrollan la acción que se rememora en la película y creemos pueden aludir a una figura estereotipada, un modelo de persona real, propia del momento histórico presentado en el filme.

La articulación de relaciones que se suscitan es también un punto importante a analizar, ya que sabemos que los efectos de la dictadura no sólo se sufrían en un plano individual, sino que todo el entorno del sujeto se veía afectado, incluso considerando que este período marcó en alguna medida la forma en que se desarrollan las relaciones entre los distintos sujetos, ya sea directa o indirectamente, pretenderemos hacer una descripción del tipo de relación que se generaban. Creemos que es precisamente en las relaciones personales donde se puede medir con mayor certeza el trauma que aquejó a la sociedad chilena, tanto a aquella contemporánea a la dictadura, como a la posterior.

Otro nivel de análisis que consideramos para la presente investigación se refiere a la existencia de coincidencias entre los argumentos de los diversos largometrajes y la Historia Oficial, a partir de las alusiones históricas y políticas que se realicen acerca de la Dictadura.

También mediante la observación de las películas describiremos la forma en que fueron estructuradas, el cómo. Para ellos nos enfocaremos principalmente en el género al que pertenecen, la narración y los encuadres que predominan. Enfatizando que en este modo de análisis, no se obtendrán descripciones muy técnicas, ya que la investigación no se centrará en la estructuración más compleja de la película en términos cinematográficos, sino que nos centraremos en las representaciones que se hacen en ella.

Teniendo en cuenta lo que nos dice cada elemento de las películas, creemos que podremos ser capaces de responder cada una de las preguntas que nos hemos planteado para esta investigación y así satisfacer nuestras inquietudes acerca del rol reconstructor del cine chileno, para también de esa forma acercarnos a nuestro pasado más reciente.

# **CAPÍTULO I**

## **Acercamiento Conceptual**

Para los fines de esta investigación consideramos necesario plantear la inalienable unión entre los conceptos de memoria e identidad.

Para esto definiremos a grandes rasgos estos conceptos y de donde nace su unión para luego analizarlos por separado y comprender a cabalidad los procesos culturales que llevan a la formación de identidad y cuál es el rol que juega la memoria en esa construcción.

Para algunos autores es imposible concebir la identidad sin memoria, esto debido a que la identidad se presenta como un constructo referido a la sensación de un yo permanente “que perdura a través de los tiempos, a pesar de cambios accidentales, la adscripción a una categoría o al sentimiento de pertenencia a uno u otro grupo”<sup>2</sup>; es decir, independiente de si pierdo mis piernas, comienzo a militar en un partido político o dejo de ser chileno, mi identidad no se verá alterada. La identidad trasciende las caracterizaciones.

Sin embargo, esa entidad también se concreta en lo *real* por medio de las acciones que lleva a cabo el individuo biológico que es el sujeto de aquella entidad. Parece contradictorio si lo unimos a lo anterior, pero es bastante lógico.

Identidad proviene de la combinación en latín de *idem* y *entitas*, lo que significaría la misma entidad a través del tiempo. Pero también se le puede atribuir su origen castellano a la palabra *identidem* que significa una y otra vez igual. Es desde el origen de la palabra identidad que encontramos el sentido de inalterabilidad de la condición de identidad. Es más entendemos que la memoria no representa un estado sino una característica del sujeto permanente del sujeto.

---

<sup>2</sup> Rosa, Alberto; Bellelli Guglielmo; Bakhurst David; “Representaciones del Pasado, cultura personal e identidad nacional”; En Rosa, Alberto y otros. **Memoria Colectiva e Identidad Nacional**; Madrid, España; Biblioteca Nueva, 2000. Pág. 42

Pero una entidad debe poseer una representación de sí misma para manifestarse a través de los tiempos. Esa representación se logra tanto por medio de una imagen de sí mismo como de un conjunto de recuerdos sobre su propio ser para cimentar esa personalidad después.

Necesariamente necesitamos de los recuerdos –de la memoria- para construir una imagen de nosotros mismos. Por esta razón partiremos intentando una definición de la memoria, para luego hablar de cómo nos vemos nosotros mismos, es decir, de nuestra identidad.

# MEMORIA

## I. Definición de Memoria

La sociedad históricamente ha necesitado establecer mecanismos a través de los cuales podamos recordar de forma más fehaciente. Respecto a esto es necesario preguntarse dos cosas: por un lado, de dónde surge esa necesidad de recuerdo; y por otro, cuáles son las formas que el hombre ha consagrado para revivir el pasado.

La relevancia del recuerdo radica en la necesidad humana de evocar. No es un tipo de nostalgia ni un artificio, es sólo la necesidad de enfrentarse a un pasado para construir el presente y, desde esa construcción, soñar sobre lo que será el futuro. Es desde los recuerdos y por esta interacción de los tiempos (pasado, presente y futuro) que sabemos quienes somos y qué hacemos en este lugar.

El recuerdo parece ser la forma por excelencia para evocar, sin embargo, parece “traernos” sólo experiencias personales, por lo “individual” de su aparición (más adelante veremos que esto es un gran error). Por esta razón, los grupos humanos han desarrollado formas para ampliar la capacidad de registrar esas “huellas en la propia memoria biológica corporal”<sup>3</sup>: Se vuelve necesario plasmarlas para recordarlas efectivamente. De esta forma surgen sistemas de notación (literatura, arquitectura, etcétera) como formas de mantener la memoria llevándola a dejar el carácter personal que hasta aquí le hemos otorgado a este proceso de evocación y entregándole una faceta más social, pues conducen a un pasado que trasciende al individuo ya que hace posible que un sujeto acceda a la experiencia acumulada por el grupo. Es decir, hace posible la cultura y el acceso de todos a ella. En el caso particular de esta investigación, el cine resulta una herramienta

---

<sup>3</sup>Ibíd. Pág. 44.

bastante efectiva para ayudar a la memoria ya sea por el lenguaje utilizado (el audiovisual) como por la convocatoria que éste tiene.

Los sistemas de notación parecen ser positivos para la acumulación de experiencias pasadas (es decir, recuerdos) y la posterior conformación de memorias, pero también tiene como consecuencia directa la posibilidad de decidir qué aspectos del momento presente deseamos (como individuo, grupo o sociedad) sean memorables para el futuro, de esta manera la memoria no se construye por lo que el paso del tiempo objetivamente dejó, sino, más bien, por lo que los contemporáneos de un evento decidieron que era conveniente registrar. En nuestro caso las películas de ficción que serán analizadas posteriormente, no corresponden a la verdad de los acontecimientos, pues son una ficción “reconocida” (por ser una reconstrucción de acontecimientos y por su formato), sin embargo, sí hablan de un evento ocurrido en nuestro país (la Dictadura Militar) y de esta forma también registran una cantidad de recuerdos en esas imágenes, recuerdos que claramente son arbitrariamente seleccionados por cada cineasta.

Se podría considerar que la historia es uno de los sistemas de notación más efectivos y confiables creado por el ser humano. Tradicionalmente ha sido a través de la historia que logramos conectarnos con el pasado más global, con un tiempo pretérito *compartido* por la humanidad.

Pedro Milos concibe la historia como la “labor historiográfica que produce relatos sobre el pasado”<sup>4</sup>; se le ve como una disciplina estricta. Según las psicólogas Ximena Tocornal y María Paz Vergara, la historia construye un relato de acontecimientos pasados comprobados por procedimientos disciplinarios

---

<sup>4</sup> Milos, Pedro; “La Memoria y sus significados”, En Milos, Pedro y otros; **Memoria para un Nuevo Siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX**, LOM, Santiago de Chile, 2000. Pág. 37



fundamentados en pruebas empíricas, lo que la hace presentarse como una “versión verdadera y objetiva”<sup>5</sup>.

Sin embargo, la historia también es el resultado de las decisiones de un grupo de expertos que reúnen material (cartas, crónicas, diarios de vida, prensa de la época, etcétera) y lo identifican en cierto período histórico y, a su vez, ese material también es una representación de los acontecimientos acaecidos en tal o cual período donde un sujeto (quien escribe lo que ve) decide qué elementos o acontecimientos vale la pena perpetuar. De esta forma podemos desmitificar la “objetividad” de historia, aún cuando esta sea reconocida socialmente como el relato oficial del pasado.

Esta oficialidad es la que de alguna forma obstruye el paso a una verdad más aproximada a lo ocurrido en el pasado. Es aquí donde surge la figura de la memoria. Ésta es de vital importancia en el procedimiento de reconstrucción de acontecimientos, pero tiende a ser menospreciada por considerarse a otras disciplinas mucho más veraces en la recuperación de acontecimientos acaecidos.

Claramente la historia parece ser un recurso más fidedigno para la reconstrucción de relatos pasados. Sin embargo, la documentación que podemos encontrar en la memoria puede adquirir una importancia mayor. Los discursos de la memoria, como señala Milos, son polifónicos: aluden a tantas realidades como estas existan; es decir, la memoria contiene infinidad de discursos como personas vivan y sucesos ocurran (lo que nos hace recordar el adagio “todo depende del cristal con que se mire”). Por esta razón los alcances de la memoria son infinitos y de tanta importancia. Todos creamos memoria, cosa que por lo demás no ocurre con la historia.

---

<sup>5</sup> Tocornal, X; Vergara M.P. **Construcción Social de la Memoria: El Régimen Militar como un lugar de determinación**. Tesis Universidad Diego Portales. Santiago, 1998.

Aun cuando es cierto que la historia se hace cargo de un relato más objetivo, la memoria posee algo que esta última no tiene. Vázquez señala que la historia representa un acontecimiento de la forma más objetiva posible, mientras que la memoria se ubica al interior del acontecimiento “favoreciendo las relaciones y el sentimiento de pertenencia”. Es precisamente esta sensación de pertenencia que señala Félix Vázquez la que hace de la memoria algo particular: la memoria nos pertenece, forma parte de un recuerdo propio y, por sobre todo, creado por cada quien para formar una “base de datos” propia.

La característica de polifonía que Milos le otorgaba a la memoria aquí adquiere vital importancia, pues al contener múltiples versiones que reconstruirán el pasado se produce un diálogo claro entre esas versiones lo que mantiene el dinamismo de las memorias otorgándoles cuerpo y coherencia.

En definitiva, la memoria necesita de la controversia y del debate, mientras que la historia intenta aplacar eso e imponer una versión oficial de la misma memoria pero cristalizada e institucionalizada (Tocornal y Vergara); esto no es más que una relación de poder donde un grupo más “poderoso” se apodera del pasado imponiendo su memoria como la “Oficial”.

Considerando lo antes señalado resulta importante aclarar que existen varios tipos de memorias: desde aquellas que sólo pueden ser comprendidas por un grupo selecto de personas(o, incluso, por un individuo) y contienen los recuerdos más personales y emotivos, hasta aquellas que crean tipos sociales, aquellas que son capaces de segmentar a la población.

Estas memorias son: **las memorias sueltas, las emblemáticas y la colectiva**. Es importante aclarar que estas memorias no operan por separado, a cada instante se cruzan y no puede existir una sin la otra.

## II. Memorias Sueltas y Emblemáticas

Las memorias sueltas son aquellas que se articulan desde las experiencias más personales. Son los recuerdos que tienen que ver exclusivamente con nuestras experiencias (a veces las menos “importantes”) y que se quedan en nuestra memoria y acuden constantemente al presente en la forma de recuerdos.

*“Todos tenemos en nuestras vidas una multitud de experiencias, y en nuestras cabezas una multitud de memorias más o menos sueltas desde una perspectiva social. Son estas una serie de recuerdos para nosotros significativos, y hasta fundamentales para definir quiénes somos”<sup>6</sup>.*

Pero esas significaciones de este tipo de recuerdos son muy personales, sólo nos hacen sentido a nosotros mismos. Sin embargo, como plantea Stern ellas funcionan en relación a parámetros sociales. De esta forma el autor señala que se construyen puentes entre una y otra memoria. Las memorias emblemáticas contextualizan las sueltas y estas últimas alimentan las emblemáticas.

Ciertos sucesos provocan el surgimiento de puentes que unen ambas experiencias de la memoria (aquella más personal y la más bien colectiva) estableciendo una relación de mucho dinamismo.

Un ejemplo claro de la articulación y el dinamismo de las memorias sueltas y emblemáticas en el caso del período de la UP, por ejemplo, trata del recuerdo de muchas personas de las grandes aglomeraciones matutinas en espera del pan, u otro producto de gran necesidad cotidiana. Ese recuerdo es atesorado por muchos

---

<sup>6</sup> Stern Steve. De la Memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile 1973- 1998) En Milos, Pedro y otros **Memoria para un Nuevo Siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX**, LOM, Santiago de Chile, 2000. Pág. 11.

colectivizando esa particularidad, esa sensación tan personal. Tantas de esas memorias individuales (sueltas, sin lógica) se juntan y producen un emblema de aquel período generando una memoria a la que adhieren varios miembros de la sociedad, pero de la que otros tantos difieren.

Esto es sumamente importante en Stern. Él, al igual que muchos otros autores, señala que la memoria se nutre de ese debate. En este caso las numerosas experiencias personales que se agrupan en estas memorias emblemáticas (no todas las memorias sueltas lo logran, como señalaba Stern la memoria personal debe estar ligada a grandes procesos sociales) se enfrentan a experiencias opuestas que generan memorias personales distintas (contramemorias) y cristalizan en otros emblemas, como por ejemplo, la experiencia de los familiares de detenidos desaparecidos o de presos políticos.

En este sentido, Stern encuentra cuatro memorias emblemáticas entorno al once de septiembre de 1973.

→ Una primera memoria emblemática ve esta fecha como una salvación, situando el trauma en el período anterior al Golpe de Estado, es decir, el carácter negativo se lo entrega a la Unidad Popular. Si unimos las memorias sueltas de las esperas de madrugada en las panaderías de los barrios (como ejemplificábamos con anterioridad) y las de, por ejemplo, las familias adineradas cuyos predios habían sido quitados por la UP, o muchas otras memorias sueltas de parte de la población el resultado es este: ver el 11 de septiembre como una SALVACIÓN.

→ La segunda memoria se presenta como una “ruptura lacerante no resuelta!”<sup>7</sup>. Esta memoria, que es la contramemoria de la anterior, señala que la Dictadura destruyó vidas, violó los Derechos

---

<sup>7</sup> Ibid. Pág. 15.

Humanos y no permite la superación de aquellas situaciones. Habla de una disociación en las personas que fueron víctimas (como “ajusticiados” o familiares de ellos) de la represión impuesta por la dictadura, una “doble-persona” que tendría una vida normal, una vida superficial corriente, pero que sin embargo, en algún lugar guarda una vida quebrada que no se recuperará.

→ Una tercera memoria emblemática es la de los valores que se ponen a prueba en la dictadura. A diferencia de la anterior, en esta no sólo se trata de personas cuyos derechos hayan sido violados en la Dictadura. No sólo habla de los valores soslayados por los agentes de la dictadura, sino que también por algunos grupos de ultraizquierda.

→ La Cuarta memoria emblemática definida por Stern es la del olvido. Para este autor esta memoria es comparable a una caja cerrada donde hay recuerdos, pero es mejor dejarlos encerrados pues representan un peligro. De esta forma la solución para mantener las cosas en calma y lograr la reconciliación ciudadana radica en mantener la caja cerrada. Esta memoria presenta a la Dictadura como un tabú. Este es un olvido cargado de memoria, una “amnesia voluntaria”, según señala Steve Stern.

Como decíamos párrafos atrás la relación dinámica que se da entre memorias sueltas y memorias emblemáticas va creando una memoria que a la larga le produce mayor sentido a la gente: es así como se comienza a crear una memoria colectiva: esta conjugación de memorias sueltas tan personales (y de aparente insignificancia social) y memorias emblemáticas que no son más que el conjunto de historias personales comunes que se agrupan bajo un gran carpa (la analogía es del propio Stern) le dan sentido colectivo a un suceso, dejando el

carácter personal y reducido de dicho acontecimiento y sociabilizándolo de tal forma que comienza a ser un valor compartido por la sociedad.

### III. Memoria Colectiva

La memoria es vista como la facultad, humana por cierto, de trasladar nuestro pasado al presente para poder beneficiarnos de nuestra experiencia pasada.

Para Milos, es “la práctica social que elabora recuerdos a partir de vivencias individuales o colectivas”<sup>8</sup>. El gran pensador de la memoria es Maurice Halbwachs y la presenta enfatizando el carácter social de su producción, recuperación e interpretación.

Es esta la razón de la memoria: a pesar de ser una creación individual (biológicamente) ella surge del consenso y no puede existir sin él. La memoria es colectiva, pues es la de los miembros de un grupo, que reconstruyen el pasado a partir de sus intereses y marcos de referencia presentes (como señalábamos con anterioridad, la construcción de la memoria se logra desde el presente, con todos los valores, emociones e intereses de ese tiempo, pero hablando acerca del pasado, por lo que la memoria sería el relato presente del pasado). Así, estos marcos son los que, en definitiva, estructuran las memorias, a través de las formas de recuperación de recuerdos establecidas desde el momento presente en que se recuerda.

La memoria colectiva, para Halbwachs<sup>9</sup>, es una reconstrucción constante del pasado que adapta el relato de los sucesos pasados a las necesidades espirituales del presente. La memoria no es social tanto por su contenido, sino por ser compartida por una colectividad y, como señala el mismo Halbwachs, sobre todo por sus funciones de defensa de una identidad grupal. El teórico francés explicita que las actividades de la memoria, son actividades sociales, debido al uso

---

<sup>8</sup> Milos, Pedro; Op Cit. Pp. 37.

<sup>9</sup> Halbwachs, Maurice; **Les Cadres sociaux de mémoire**. París, 1935. En Milos, Pedro; Op Cit.

estructurante del lenguaje y la comunicación interpersonal, que resulta indispensable en las labores de construcción y mantención del recuerdo.

Para lograr entender cómo operan las memorias, es necesario poder conocerlas desde su creación, pero, más aún, es fundamental saber cómo los pueblos o comunidades las internalizan de tal forma que se mantienen en un determinado lugar y momento.

Precisamente, de esto nos hablan James Pennebaker y Becky Basanick<sup>10</sup>; estos autores señalan que el mantenimiento de una memoria colectiva en el tiempo y espacio es un proceso dinámico en el que el principal protagonista es el pueblo o comunidad donde se arraigará esa memoria. Este proceso consiste, principalmente, en pensar y hablar del suceso que se consolidará en la memoria colectiva de ese lugar, sin embargo, reconocen que no sólo este hecho ayudará al fortalecimiento de las memorias colectivas de una localidad. También es necesario que los sucesos tengan ciertas características para que se queden en la memoria de los componentes de una comunidad.

Los actos de pensar y hablar un suceso resultan fundamentales para recordarlos. El lenguaje es fundamental, y de ahí la necesidad de sistemas de notación que nos *ayuden* a recordar estos acontecimientos de forma más concreta. En el fondo, lo que los creadores de estos sistemas de notación hacen es convertir los hechos (considerados importantes) en discursos, entregarles un lenguaje para su reproducción en el tiempo y en el espacio.

Incluso, a nivel personal, el lenguaje resulta crucial para definir de qué forma, y con qué contenidos se recordará un suceso a futuro, pues el lenguaje puede influir en la forma en que un acontecimiento se organiza en la memoria.

---

<sup>10</sup> CFR Pennebaker J., Basanick Becky; “Creación y Mantenimiento de las Memorias Colectivas”. En Páez D, Valencia J F, Pennebaker J, Rimé B, Jodelet D (Eds), **Memorias Colectivas de Procesos Culturales y Políticos**; Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998. Pág. 36



En cuanto al habla este acto parece ser una terapia en algunos casos. Los norteamericanos aseguran que a nivel psicológico, hablar de un suceso que ha sido traumático para una comunidad resulta positivo en cuanto es un esfuerzo que busca reducir el peso afectivo del suceso, para así poder asimilar la experiencia disruptiva.

Una vez que los sucesos se piensan (se insertan en un lenguaje determinado) y se hablan entre los integrantes de una sociedad resulta lógico el surgimiento de memorias similares de la experiencia, memorias colectivas.

Pennebaker y Basanick también hablan de la importancia de la Industria Cultural (Medios de Comunicación, en especial) en el acto de recordar. Señalan que el bombardeo de los medios de comunicación de masas respecto de ciertos temas favorece la consolidación de memorias respecto de los hechos mostrados o reproducidos por estos medios, lo que se traduce en un estímulo más para favorecer los actos de pensar y hablar un acontecimiento.

Hasta el momento nos hemos referido a lo importante de los actos de pensamiento y habla de los sucesos que, de alguna forma, alteran el transcurso normal de nuestras vidas. Sin embargo, el ocultamiento y el silencio también son bastante decisivos a la hora de formar memorias colectivas que perdurarán en el tiempo.

Uno de los postulados de los docentes norteamericanos es que cuando la gente evita pensar (o se le prohíbe hacerlo) en algo, eso se arraiga con más fuerza en su memoria “La negativa puede ser impuesta por un gobierno autoritario después de un golpe de Estado o por otro tipo de institución autoritaria, como una religión”<sup>11</sup>. El alcance está a la vista. En Chile, desde 1973 hasta 1988 las políticas represivas del gobierno militar impusieron “cláusulas de conciencia” en este

---

<sup>11</sup> Ibid. Pág. 36.

sentido: aún cuando no existía la prohibición explícita de no-pensar era evidente el miedo que provocaba pensar en lo que en nuestro país ocurría. Por esta razón, las personas evitaban ciertos pensamientos.

Sin embargo, no basta con que una cantidad determinada de personas piense o hable (o no lo haga) por un tiempo de un acontecimiento: dicho suceso también debe tener ciertas características.

Para Pennebaker y Basanick es más probable que los sujetos recuerden objetos o hechos que “provoquen reacciones emocionales, sean activamente repetidos y requieran cambios posteriores en conductas o creencias”<sup>12</sup> por sobre otros.

En este caso, la Dictadura Militar chilena cumple con los *requisitos* (aunque ya mas de tres décadas después salta a la vista) para convertirse en memoria colectiva, por su duración, por los cambios que provocó en las conductas (toque de queda, o las diversas prohibiciones, sólo por ejemplificar) y, por sobre todo, en las ideologías y creencias reinantes (como los valores de la democracia, de la vida, Derechos Humanos, etcétera).

En resumen, los autores proponen que las sociedades deben recordar los sucesos locales (o, incluso, internacionales) que afectaron de forma importante sus vidas, guardándolos en sus memorias.

En todos los casos la memoria surge del acuerdo social, y nunca es una, sino que se forma del diálogo y debate de las memorias existentes. Cada vivencia y cada persona tienen un recuerdo distinto y la polifonía a la que aludía Pedro Milos acá toma eco, pues los distintos razonamientos de recuerdos, las distintas experiencias debaten constantemente entre ellas y contra el relato oficial de los acontecimientos. Pero también esta polifonía de relatos consolida lo que serán las

---

<sup>12</sup> Ibid. Pág. 32.

memorias colectivas pues es de esa diversidad de experiencias de donde la memoria colectiva se nutre.

Es esta la razón que hace que Maurice Halbwachs no reconozca una Memoria Universal. Para él no existen memorias oficiales (como las de un gobierno autoritario, o las de una religión): éstas son más bien las memorias de un grupo poderoso que controla los medios necesarios para que estas memorias sean mantenidas en el tiempo y espacio e, incluso, sean internalizadas por los sujetos de una comunidad.

En resumen, las memorias están compuestas por relatos de hechos recordados significativos. Estos hechos han tenido un proceso de razonamiento, para ser recordados después. Ese proceso de pensar en el acontecimiento (que generará un recuerdo o, incluso, una memoria) es fundamentalmente social, por lo que, según el francés, el individuo recuerda y valida sus recuerdos gracias a los recuerdos de otros.

## IDENTIDAD

La historia de los países se va formando a partir de los episodios que determinan un quiebre o un cambio que marcan de modo profundo a la sociedad, es por esto que a pesar de los años que han transcurrido, la dictadura sigue siendo una fisura que marcó duramente a nuestro país. Las heridas provocadas por ese oscuro período siguen vigentes, y para muchos aún no se han curado. Por lo mismo es que el cine chileno, en algunas de sus películas, ha intentado reflejar, en cierta medida, cómo fueron los años de represión, pues las consecuencias se siguen viviendo en todo ámbito, desde el sistema económico que se impuso, hasta las políticas aplicadas en todas las esferas sociales que aún no quitan de sí, el peso de todo lo vivido. Se generó un cambio en la sociedad, una polarización que ha sido difícil de reunificar y que ha provocado un largo dolor a muchos compatriotas, por lo que estas experiencias han resultado ser la mejor inspiración para cineastas que han logrado transmitir mediante sus películas las historias de vida que marcaron a un numeroso grupo de chilenos “El film no vale sólo por aquello que atestigua y muestra, sino que también por la aproximación socio-histórica que autoriza y por los secretos de nuestra identidad que devela”<sup>13</sup>

En esta parte del trabajo nos preocuparemos de ahondar en el tema de la identidad y en qué manera se manifiesta en las películas que tratan el tema de la Dictadura, de qué forma el público receptor de las obras se conecta con lo que se refleja en la pantalla mediante la representación de personajes, historias y situaciones a las que se aluden. Las películas intentan reflejar lo que fue una realidad, pero que sólo es posible efectuar mediante la estructuración de relatos ficticios producidos en el contexto de la sociedad chilena actual. Es decir, se han elaborado en el marco de los gobiernos de la llamada transición democrática que

---

<sup>13</sup> Penjean Lorena; del Río Luis Felipe; “**Identidad y Cine**”, Seminario de grado para optar a la Licenciatura en Comunicación Social, Universidad de Chile, 2001. Pág. 10.

comenzó a partir de 1990, bajo los gobiernos de Patricio Aylwin, Eduardo Frei Ruiz-Tagle y Ricardo Lagos.

La construcción de identidades sociales, supera el espacio particular, ya que el sujeto es producto de la relación con su entorno y en cómo percibe todo aquello que lo rodea. Es por lo mismo que las películas representan en sí mismas, un relato colectivo que se particulariza en la figura de un personaje central que es el que encierra, a grandes rasgos, todos los semblantes que permiten que el público se sienta “identificado” de acuerdo a lo que ellos vivieron tras la arremetida militar contra el gobierno de la Unidad Popular, pero además pretenden acercar estas experiencias a las nuevas generaciones, las magras experiencias vividas por algunos, aunque el número de películas que se centran en esta temática, son escasas.

A pesar de que en la sociedad chilena una vez instaurada la democracia en 1990, se pensó que las libertades garantizadas con el fin de la dictadura permitirían que el cine denunciara mediante sus relatos los excesos y abusos cometidos en los 17 años de terror vividos en el país, la sociedad continuaba asustada, la transición se instaura con lentitud “la apertura a las libertades públicas, ha de hacerlo con gradualidad semejante a la que este proceso implica, debido a la compleja trama de factores subjetivos y objetivos: la persistencia de ciertos tabúes, la evolución del juicio histórico, la censura internalizada y, sobre todo, la sensación de fragilidad en el tránsito de un ambiente a otro”<sup>14</sup>. La sociedad posdictadura no garantizó que los temas que condenaban al régimen militar fueran expuestos directamente en la pantalla, considerando además que aún era un tema que estaba muy presente en muchos y el público no quería seguir viviendo este episodio, aunque fuera mediante relatos ficticios.

El cine no pretende ser un espejo de la realidad, menos ser un medio que reconstruya la historia, pero es posible acceder a momentos trascendentales que incluyan todas aquellas características típicas de los sujetos que se exponen en las

---

<sup>14</sup> Cavallo, Ascanio. **Huérfanos y Perdidos**; Editorial Grijalbo, Santiago de Chile, 2001. Pág. 29

películas, la importancia la tienen los personajes por sobre la historia que se relata. El filme como obra de un creador, contará inevitablemente con la visión personal de quienes están al mando de la elaboración del film, pero también con quienes la de quienes lo encargan o pagan. Deja de ser una objetividad desde el momento en que se pretende contar la historia desde la perspectiva de un sujeto, además que al no existir una industria cinematográfica, las películas son rodadas por propia voluntad del director y no son mediante el encargo de alguna productora. Este tipo de películas, no aspiran a ser éxitos de taquilla, no representan a un universo amplio de la sociedad, sino que a pequeños grupos en los que ellos tienen alguna cercanía o les ha llamado la atención. El director entrega las representaciones sobre lo real, creando por otro lado, realidades ficticias acerca de lo real, en cierto sentido también desarrolla concretos mentales sobre la representación, por lo tanto construye identidades “la clave para comprender el lugar que ocupa el cine en la construcción de un imaginario colectivo es la forma como expresa la anécdota y revela una forma particular de concebir el mundo desde el cual nace”<sup>15</sup>.

En el cine chileno no se ha podido en los últimos años introducir en las películas rasgos ideológicos que sean ampliamente aceptados por el público, lo que limita la capacidad de captar los mensajes discursivos de identidad “las películas significan por lo que muestran y no por lo que la teoría o la utopía social dicen que deben mostrar”<sup>16</sup> El cine es la unión de distintas relaciones, del creador, del guión, de la experiencia personal o cercana de una época, de los relatos, en el cine todas estas relaciones se tejen, se estructuran y se transmiten, es ahí dónde el espectador debe sentir su vínculo con alguna de las relaciones que se representan, pues ninguna de las películas que está dentro de nuestro análisis corresponde a un “hecho basado en la vida real”, por lo que tener este antecedente puede delimitar el análisis teórico de la representación en el cine, de la identidad construida en el contexto de la transición y la reunificación del país.

---

<sup>15</sup> Penjean, Lorena, del Río, Felipe; Op Cit, Pág. 10

<sup>16</sup> Cavallo, Ascanio; Op Cit, Pág. 22

La transición ha transado la estabilidad política por el silencio, sobre todo desde el conflicto político que significó la Dictadura, es por esto que los directores de cine se las han tenido que ingeniar para transmitir en las películas que están dentro de este análisis, las problemáticas que eran comunes que sufrieran los sectores disidentes al autoritarismo. Renunciar al pasado en pos del futuro.

## I. Definición de Identidad

Para referirnos a la identidad en nuestro análisis, abarcaremos las explicaciones de algunos autores que han estudiado la identidad chilena basadas en el contexto en que fueron realizadas las películas, es decir el hoy. En Chile aún se tienen retazos de la Dictadura y, por lo mismo, podemos tener una aproximación a lo ocurrido post 1973, ya que así podemos relacionar el concepto de identidad con los que se muestra en las películas. En sí las películas no son una herramienta que transmitan y generen identidad, aún si consideramos que ellas están basadas con ciertos antecedentes, es decir, sólo representan a quiénes se representan en las películas y no es un reflejo universal de la sociedad, más bien se proyectan referentes por sobre aspectos identitarios “identidad nacional no sólo mira al pasado como la reserva privilegiada donde están guardados los elementos principales de la identidad; también mira hacia el futuro y concibe la identidad como un proyecto”<sup>17</sup>.

Un proyecto que pretende evitar el tema de la dictadura, pues es el factor que divide a la sociedad y la aspiración desde 1990 en adelante, ha sido reunificar el país “la persistencia del tema de los derechos humanos en la sociedad chilena es un hecho remarcable precisamente porque con la llegada de la democracia y la estrategia concertacionista de gobernar con el mínimo de roces con las fuerzas armadas, existía sin duda una tendencia fuerte en el sistema para bajarle el perfil a los reclamos de los familiares de detenidos desaparecidos”<sup>18</sup>.

Como antecedente vale la pena mencionar que el proceso de construcción de identidad en Chile, como en Latinoamérica en general, está en constante transformación, pues pertenecemos a un continente nuevo que ha vivido por múltiples procesos de transformación que entregan el rasgo más característico para la mayoría de los países, se han vividos sucesos potentes que han ido

---

<sup>17</sup> Larraín, Jorge; “**Identidad Chilena**”. LOM Ediciones. Santiago de Chile, 2001. Pág. 46

<sup>18</sup> Ibid. Pág. 225



alterando la estructura de la mayoría de los países latinoamericanos, entonces al definirse la identidad como un proceso de identificaciones históricamente apropiadas que le confieren sentido a un grupo social y le dan la significación para asumirse como tal, tanto en Latinoamérica como en Chile, como mencionamos anteriormente, la identidad entonces está en constante modificación, es complicado entonces asegurar que los rasgos más llamativos de la sociedad chilena están claramente definidos, pues aún se deben vivir etapas que nuestro país no ha madurado para establecer “después de algunos años de despolitización forzada por el terror y la desarticulación, las políticas de exclusión y las sistemáticas violaciones a los derechos humanos fueron logrando el efecto contrario: la sociedad se politizó más intensamente en contra de los abusos del gobierno militar. El relativo fracaso de las movilizaciones más radicales contra el régimen, llevó a la búsqueda de acuerdos y coaliciones que a la larga permitieran el retorno a la democracia por medios pacíficos y electorales”<sup>19</sup> Por lo que la llegada de la democracia instaló una esperanza en el país, en que los delitos cometidos contra los derechos humanos en el pasado, sería enjuiciados y se podrían repudiar de forma expresa, sin embargo un consenso acordado, limitó la expresividad en contra del antiguo régimen, el gobierno no quería quebrar la estabilidad y optó por mantener las buenas relaciones con las fuerzas armadas.

La identidad se origina a partir de la recopilación y ordenamiento de la memoria, es decir la identidad es la manifestación concreta de ésta, a partir de los proyectos comunes de un grupo social que se siente unido entre sí con respecto a las ideologías y experiencias similares, por lo mismo es importante recalcar que la ideología, como fenómeno universal, es la encargada de preservar la identidad. Sin embargo, en el cine chileno de transición es difícil que se pueda percibir la ideología que imperan en las películas, ya que debemos recordar que las películas se inspiran en hechos ocurridos en la Dictadura, pero demuestran las características a grandes rasgos, no de un modo específico que permita al

---

<sup>19</sup> Ibid. Pág. 222

espectador obtener un discurso ideológico, pues los personajes cuentan con las características más llamativas de los sujetos que representaban a uno u otro bando, de izquierda o de derecha, escasamente se puede desprender de esas construcciones un discurso ideológico, salvo el hecho que se manifiesten como izquierdistas contrarios a la Dictadura y quienes están apoyando la represión tanto en la política como en los grupos uniformados. La ideología es un elemento fundamental de la identidad colectiva e individual, ya que es lo que nos hace formar parte o no de una corriente de pensamiento y de acción; es aquello que permite que el sujeto se sienta identificado con sus pares y le permite moverse en el mundo, será difícil que podamos especificar el tema ideológico de nuestro análisis, ya que las películas chilenas no poseen discursos, y sólo cumplen el objetivo de “contar historias”.

De la representación, de la construcción social que se hace de la identidad, es lo que permite determinar la oposición entre grupos y la existencia de distintos sectores dentro de una sociedad: así es cómo nos encontramos frente a los actores de los polos que se enfrentaron durante la Dictadura. La película simboliza una realidad social en un momento histórico determinado por lo que la representación es un modo de categorización utilizado por los grupos para organizar sus intercambios, y que se construye y reconstruye constantemente en estos canjes sociales, la identificación por lo tanto se produce junto a la diferenciación. La importancia de la identidad es que nos permite reconocernos a nosotros como individuos inmersos en un grupo social, es por eso que es un problema complejo de estudiar el determinar la especificidad de la identidad entre los chilenos, ya que no existe una IDENTIDAD para todos.

La identidad se construye en el diálogo con la condición de ser otro o alteridad, en procesos dinámicos de identificación, de carácter ideológico, que constantemente reproducen, transforman y resignifican las pertenencias, adscripciones y diferencias entre los sujetos. La identidad es lugar de encuentro de múltiples niveles de pertenencia, individuales y grupales; su naturaleza es

compleja y heterogénea por lo que explicábamos en un comienzo, la identidad tanto a nivel chileno como latinoamericano está en constante transformación y búsqueda, por lo que podemos hablar de identidades que se encuentran también en constante pugna dentro de una sociedad impidiendo que nos podamos referir a de un modo claro y determinado de ésta. Por lo que Chile se ha ido construyendo a partir de los mitos heredados de la Dictadura, por lo que no es extraño que elementos aún arraigados de los años de represión sigan existiendo en el contexto en que fueron realizadas las películas que están dentro de nuestro análisis, manifestándose así aspectos que relacionan a los sujetos de hoy con los acontecimientos del pasado.

La identidad, al igual que las películas, tiene la característica común de que ambas son construcciones subjetivas, ya que en una se transmite a la otra y surgen a partir de la interacción del sujeto con su entorno y en cómo este se relaciona con su grupo social. En las películas se encierran representaciones individuales y colectivas que provoca que un grupo de sujetos se sientan unidos a estas expresiones. Por lo mismo es que los espectadores al ver las películas tienden a sentirse “representados” o “identificados” con algunas de las temáticas. El personaje se construye, según los relatos de quienes vivieron durante los años del Régimen Militar o según las mismas experiencias de quienes están tras la producción de las películas, pero el personaje no es un sujeto real, reúne las características llamativas que se asimilan a la realidad. Es por eso, que no se busca “identificar” al chileno, sino que a partir del arquetipo del torturado, del exiliado, del familiar de un detenido político, se pretende que el espectador se sienta reflejado o conmovido por la “reconstrucción” que se realiza mediante el film, no son construcciones muy elaboradas, sino que más bien son armadas a partir de “grandes rasgos”.

La identidad es una construcción colectiva que requiere de tiempo para que se establezca en una nación o estado, sin embargo, al sufrir quiebres que afectan los ámbitos esenciales de una sociedad, esta identidad establecida a priori, sufre

inevitables consecuencias. Por lo mismo no es descabellado pensar cómo el Golpe Militar sufrido en nuestro país haya alterado el tipo de construcción social que estaba presente en aquellos años. Además la Dictadura fragmentó a la sociedad, para el sociólogo Tomás Moulian el sentido de la identidad recae en la construcción que se hace a partir de la dialéctica (a partir del razonamiento de los sujetos) un proceso desde el cual los sujetos, ya sea desde un ámbito particular o colectivo, van definiendo sus metas, sus valores, sus normas, reglas, etcétera. En fin, de cómo los sujetos definen su proyecto de vida. La identidad no tiene una sola dimensión, sino que varios ejes como, por ejemplo, el género, la clase social, la historia, y la música, entre otros. "Por lo tanto, la identidad es el acto de afirmación cultural de un sujeto social o individual"<sup>20</sup>.

La identidad en nuestro país es percibida como "diversidad" no existe una forma única e inalterable que logre determinar qué es lo que caracteriza a los chilenos. Es una constante transformación, por lo que incluso hoy continua en esos cambios. Nos arriesgamos en afirmar que la identidad chilena es una constante transformación de influencias foráneas que adaptamos a nuestra realidad, que intentamos hacer nuestras, pero en el fondo sabemos que no son de aquí. Las películas que tienen dentro de sus temáticas las consecuencias directas de la Dictadura, no expresan un reflejo fiel de lo que pudo acontecer, sino, que nos aproxima a lo que significó ese período, en cómo la experiencia fue vivida por los chilenos, principalmente en la persecución ideológica, que a muchos les costó la vida. El tema de la identidad en este sentido se construye y se transmite a partir de la descripción de rasgos comunes de las víctimas de atropellos sufridos por las Fuerzas Armadas, de la persecución sufrida por sus ideologías y lo que significó para muchos vivir las consecuencias de esto. La dictadura estableció la política de silenciar sanguinariamente todo discurso opositor, logrando en consecuencia la dominación ideológica absoluta y el exterminio de una memoria que generaba un

---

<sup>20</sup> Moulián, Tomás **Chile Actual. Anatomía de un mito**. LOM Ediciones. Santiago de Chile, 1997. Pág. 62.

modo de ser chileno. Las estrategias apuntaron a la quema de libros, sistematización de asesinatos y exilios forzados de artistas, intelectuales, líderes políticos y sociales, gente importante para la conservación de una memoria y la construcción de una identidad.

Al ser la identidad el sustento de la memoria, uno se identifica consigo mismo al tomar como referencia su pasado, ahí encontramos la mirada subjetiva de los directores de cine que quizás entregan en las películas su vínculo con la Dictadura o los relatos de cercanos a ellos. La ideología y la memoria como sustento de la identidad, son fundamentales tanto para el individuo como para la sociedad, a los individuos se les entrega un sentido de pertenencia en las películas, el personaje es quién otorga las claves para un “sentido de pertenencia”, lo que genera en el público una unión con el relato filmico.

Los seres humanos compartimos dos dimensiones de identidad, lo que permite entender mejor cómo actuamos ante sucesos que alteran la realidad en la que nos vemos enfrentados. Existe la dimensión colectiva, que es el universo en el que estamos inmersos, donde todos compartimos valores comunes, como memorias y experiencias. Pero dentro de esta misma identidad colectiva, nos encontramos con la dimensión más específica, que tiene relación con la vinculación dentro de un grupo por parte de un sujeto. La dimensión personal nos explica que no hay dos personas iguales, ya que no todos perciben y asimilan las experiencias de la misma manera, además de que todos los sujetos tienen características distintas. Es en este punto pondremos un mayor énfasis en el Seminario, en explicar los rasgos determinantes que se expresan de los sujetos que se representan en las películas sobre la Dictadura.

**“Soy distinto a todos los demás, pero me parezco a los demás  
Somos el cruce de ambas dimensiones”.**

En esta frase desprendemos la interacción entre las identidades colectivas e individuales al ser los relatos extraídos de interpretaciones de cómo ocurrieron en la realidad. Es importante referirnos además en este marco teórico a estas dimensiones de la identidad, ya que a partir de un relato individual, especificado en un personaje, con su historia de vida, es la interpretación colectiva de lo acontecido.

Es importante hablar entonces de lo que significa dentro de un grupo social la identidad colectiva y cómo es esta percibida, en cómo el cine la refleja a partir del relato de un sujeto o personaje. Cada personaje representa un arquetipo que reúne con los rasgos que caracterizan a y un grupo social. La identidad colectiva no la hablaremos a partir de un nivel nacional, ya que el cine no es una representación que busca abarcar a todo el público, el sesgado el público que el discurso simboliza. Es así que esta se remitirá a aquél discurso que se logra percibir en la película: del exiliado, el exonerado, el desplazado, el torturado, el perseguido, etcétera.

## **II. La identidad Colectiva**

El concepto “identidad” es difícil de definir dentro de un parámetro sesgado, ya que es un término abstracto que impide que nos podamos referir a ella de forma clara y segura. Por lo mismo que cuesta aún más un modo específico que determine los rasgos más esenciales de la identidad chilena: ¿Cuáles son las características de los chilenos? ¿Qué rasgos son los preponderantes en la cultura chilena? Etc. Preguntas como estas, que a simple vista parecen ser fáciles de responder, encierran una complejidad que impide que podamos remitirnos a nuestro propio argumento para dar solución a las interrogantes, ya que en cada una de las películas se transmite un discurso representativo de un segmento de la sociedad que fue perjudicado por los atropellos a sus derechos humanos. Al intentar determinar lo que es la “identidad colectiva”, oscilamos entre respuestas vagas, generales, sin mucha convicción de estar mencionando características que sean del todo chilenas o supongamos que sí lo son. Los procesos de construcción de identidad se dan a partir de sucesos y vivencias de carácter colectivo, por lo que es a partir de un grupo de individuos que comparten simbolismos y experiencias similares es que se obtiene una definición de identidad en un grupo social, representadas en las películas a partir de un individuo.

Podemos desprender de las ideas de Jorge Larraín, que la identidad surge de la interacción entre el discurso público de esa identidad y de qué forma las personas lo llevan a cabo. Esto quiere decir que a partir del Estado se genera un concepto identitario para los habitantes de la nación, pero que de esta visión “colectiva” se desprende una forma individual de asumir la identidad, dependiendo de los hechos y en cómo el sujeto se siente dentro de su propio país. Al ser el cine imaginación pura, se desprenden elementos ciertamente poéticos que permiten una representación de los colectivos, por lo que los rasgos que se representan del pasado, son tratados de forma amplia, general, buscando generar

en el público una cercanía porque el cine es para todos, por lo que las características más específicas de identidad no quedan del todo claras, ya que las películas tendrían que trabajar con la psicología del personaje, y aunque algunas lo hagan, no es el tema central que buscan especificar

La identidad deja de lado la mismidad individual y se refiere a una cualidad o conjunto de cualidades con la que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectadas. En este sentido, se hace necesario identificar aquellos rasgos del sector que se simboliza en las películas chilenas de dictadura, que son por lo general los sectores detractores, los que fueron perjudicados por los atropellos a sus derechos humanos, porque como rasgo común en las películas que están dentro del análisis, se tratan acerca de los “perjudicados” de las medidas brutales de los entes encargados de llevar a cabo la represión. La identidad cultural o colectiva, es dónde los sujetos buscan sus similitudes que permitan la identificación de colectividades o personas, por lo que el concepto asume la existencia previa de características comunes en el tiempo, es a partir de un hecho puntual que se divide y los grupos van marcando sus diferencias entre sí, con sus propios discursos mediante sus propias formas de cohesión y coacción.



### **III. La Identidad Personal**

El propósito del presente trabajo es especificar los patrones identitarios de los personajes que se representan en las películas, ya que estos personajes pretenden ser un ejemplo del "sujeto de ese entonces". La identidad personal se asume a partir de la pertenencia dentro del ámbito social del sujeto, de cómo se siente él dentro de la sociedad y de cómo asume su vinculación dentro de ella en un grupo o colectivo. Es por eso que se hace importante saber acerca de los hechos que afectaron a los detractores de la Dictadura, ya que la temática que encierran la mayoría de las películas de Dictadura, es sobre sujetos, sobre todo con un personaje principal que tiene sus propias características. Esta parte es necesaria para realizar el análisis de las películas, sobre todo en la identificación del personaje central, porque su figura encierra la representación de un grupo mayor de sujetos, ya que el medio social influye en el proceso de construcción individual de una identidad. El tema del Golpe Militar es importante de remarcar en este sentido, ya que significó la polarización de la sociedad, como mencionamos anteriormente, lo que a su vez determinó que a nivel personal, los individuos fueran experimentando las consecuencias de esto, que es lo que se refleja en el cine. Acercar las historias de un sujeto que representa a un grupo mayor.

El sujeto vive de sus recuerdos, y sabemos que la identidad depende de estos, cualquiera sea el modo en que estos son recreados en el inconsciente. La identidad, y la memoria como sustento de la identidad, son fundamentales tanto para el individuo como para la sociedad. A cada persona le entrega "sentido de pertenencia", generando seguridad y estabilidad emocional. Y a cada pueblo, cohesión social, es decir, unidad.

La importancia que tiene y que ha tenido el cine, es que ha sido un instrumento conformador de identidad principalmente en las naciones latinoamericanas. En Chile, sin embargo, no alcanza a adquirir tal importancia, sino que sólo se ha presentado como un medio de representación. Las personas

van al cine a verse y además a distinguir argumentos familiares, gestos, rostros, modos de hablar y de caminar, paisajes y colores. Cabe recordar que el cine, antes de que surgiera la televisión, constituyó la principal fuente conformadora de identidad “El cine es el siglo XX porque todo lo que ha ocurrido en éste está en aquél, de modo explícito cuando sus acontecimientos inspiran directamente sus contenidos o cuando influye en su lenguaje, en sus estilo narrativos, en la elección de temas y en la mirada que se les dedica”<sup>21</sup>, en otras palabras el cine nace de la sociedad misma.

Los procesos de construcción de una nación están íntimamente ligados a los procesos de construcción de identidad. Esta identidad se forja sobre la base de la recopilación y el ordenamiento de la memoria, los sueños y proyectos comunes de un pueblo. Es en este ámbito donde el cine y las producciones audiovisuales en general, se convierten en un “espejo sociocultural”, donde se reflejan y se proyectan los individuos de un conglomerado, bosquejando parte importante de su identidad histórica.

La representación en el cine responde a un contexto de realidad, y aunque es cierto que se trata de una construcción irreal, resulta medible desde que alguien puede imaginar cualquier fantasía pero indefectiblemente la instala en una historia que los espectadores aceptan como verosímil. Es decir, un relato presupone un pacto entre narrador y público y por consiguiente no funciona cualquier propuesta en cualquier contexto, en cualquier momento y con cualquier colectivo. En resumen, lo extracinematográfico influye en lo cinematográfico y viceversa y por eso el cine cambia. Desde una perspectiva multidisciplinar, los cambios en la sociedad repercuten en los modelos de representación y al contrario, lo cual mantiene vivo el debate y el progreso de las ideas.

---

<sup>21</sup> Mouesca, Jacqueline; Orellana, Carlos; **Cine y Memoria del siglo XX** LOM Ediciones. Santiago de Chile. Pág. 8.

El cine es ficción pero tiene una dialéctica que se puede leer a partir de lo que uno se aproxima a lo que se nos muestra, a lo que en él se está representando al “contar” historias, que fueron construidas a partir de lo real. Es la construcción del creador de la película, la conformación de un “arquetipo” de individuo, que encierre las características relevantes de los sujetos que son protagonistas en las películas: el exiliado, el torturado, el familiar de detenido desaparecido, el exonerado, etc. Si bien, no busca individualizar a un sujeto, es a partir de este protagonista que se pretende representar a un sector de los chilenos, o a una parte de la sociedad que sufrió de forma directa o indirecta las aberraciones de las fuerzas armadas. Para esta representación es necesario que en cada una de las conformaciones de los personajes se resalten los rasgos particulares de los sujetos a partir de relatos personales, históricos o incluso por las propias vivencias es posible realizarlo, por lo que evidentemente se lee un discurso identitario a partir del sujeto.

A partir de la perspectiva que los personajes muestran al espectador, es posible distinguir lo que lo hace leer a través de él un arquetipo social: que la historia de un exiliado no es sólo la historia particular de él, la que se muestra en las películas, sino que en alguna medida refleja lo que vivieron la mayoría de los exiliados (por mencionar un ejemplo).

Es por lo mismo que la identidad individual se ve representada mediante los arquetipos construidos en el cine, esto quiere decir que son imágenes o esquemas con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo. Por la misma razón, los personajes son construidos a partir de lo más evidente que se haya experimentado durante la Dictadura, por lo que esta representación más que remitirnos a los aspectos del sujeto en sí, nos remiten a una compactación de un grupo, con los rasgos más generales y característicos.

Los arquetipos son lo que hacen posible que los espectadores se sientan vinculados en un film, en cuanto ellos los representan. Por eso que las películas

abordan el tema de la dictadura a partir de hechos fácilmente memorables para los sujetos que las ven: se basan en hechos reales, pero tratados a grandes rasgos, sin sumergirse en la complejidad de la psicología del individuo mismo.

El cine no convoca un grupo reducido de espectadores, más bien a todos los espectadores posibles, por lo que los arquetipos, que son la construcción de los personajes, más la suma de otras combinaciones propician una poderosa identificación de los espectadores con las películas, lo que nos permite también analizar en qué medida se transmite elementos identitarios en las películas sobre la Dictadura.

A partir de la memoria se puede representar la identidad, ambos conceptos están ligados y son de suma importancia para el análisis de las películas que tratan el tema de la Dictadura de forma explícita: “Esta identidad se forma sobre la base de la recopilación y el ordenamiento de la memoria, los sueños y proyectos comunes de un pueblo. Es en este ámbito donde el cine en general se convierte en un ‘espejo sociocultural’, donde se reflejan y se proyectan los individuos de un conglomerado, bosquejando parte importante de su identidad histórica”<sup>22</sup>.

La identidad se ha ido construyendo a partir del legado de la Dictadura que aún impera en el Chile actual, con todas las manifestaciones que se pueden representar en las películas que abarcan nuestro análisis “en nuestra producción cinematográfica no se aprecia unidad de criterios creativos que den cuenta de nuestra identidad de manera continua en el tiempo. Más bien se trata de un puñado de propuestas individuales que no logran amalgamarse desde lo propio para luego universalizarse”<sup>23</sup>.

El cine cumple con la necesidad de mantener vigente la memoria, aunque sea en una pequeña medida y representar la experiencia de algunos sectores. Mientras existan películas que den cuenta de las fuertes experiencias vividas en el pasado, una de las motivaciones del cine es mantener la memoria vigente, porque

---

<sup>22</sup> Penjean Lorena, del Río, Felipe, Op.Cit. Pág. 12

<sup>23</sup> Ibid. Pág. 115

a través de la construcción de narraciones es posible que se acerquen los hechos y se conserve vigente lo que cambió el destino del país y que continúa siendo un factor que ha determinado la identidad actual de los chilenos.

# **CAPÍTULO II**

## **Cine Chileno**

## Un recuento de la historia del cine chileno

Una vez que se produjo la primera exhibición en Francia en el “Cinematógrafo Lumière” sólo tardó un corto tiempo en llegar este fenómeno a Chile.

En nuestro país, la primera exhibición de cine realizado íntegramente en Chile fue *Ejercicio General de Bombas*. Esta muestra se produjo el 26 de mayo de 1902 en la sala Odeón de Valparaíso. El entrenamiento que cautivó a los espectadores en tan sólo tres minutos había sido filmado una semana antes en la Plaza Aníbal Pinto de Valparaíso.

Las primeras exhibiciones del “séptimo arte” en el país eran producciones extranjeras, pero también hubo un par de documentales nacionales, sin embargo, carecían de toda intención narrativa. Un ejemplo de esto es la filmación de los funerales del Presidente Pedro Montt, en el año 1910.

En aquellos tiempos se acostumbraba este tipo de prácticas: el cine era tomado como una forma de perpetuar algo o alguien a través de los tiempos. Una forma de **mantener en la memoria del pueblo** situaciones o personajes que, para los que manejaban la técnica, fueran importantes.

En el mismo año (1910) con motivo de la celebración del centenario de la Primera Junta de Gobierno, Adolfo Urzúa filmó y exhibió en una de las salas de nuestro país la película Manuel Rodríguez. Sin embargo, esta producción no iba más allá de ser Teatro Filmado, sin explorar aún las posibilidades que da el cine. A esto se suma la poca iniciativa social respecto de este nuevo arte.

No obstante, en la década del '20 el crecimiento del séptimo arte es impresionante. Producto de esta evolución, se comenzaron a publicar revistas de

cine, las que permitieron una mayor difusión y una suerte de “educación cinematográfica” a través de la crítica.

Fue tanta la efervescencia del cine esa década que la producción cinematográfica entre los años 1923 y 1927 fue de cincuenta y cuatro largometrajes, todos ellos largometrajes argumentales mudos. En esta época, las creaciones más destacadas fueron las del poeta, actor y director Pedro Sienna, *Un grito en el mar* de 1924 y *El húsar de la muerte* de 1925.

Ambas películas rescataban heroicas batallas: la primera se refiere a la Guerra del Pacífico y la segunda a las conocidas aventuras de Manuel Rodríguez, personaje que inspiró muchas obras cinematográficas en los comienzos del cine chileno.

No es casualidad que los primeros largometrajes argumentales retrataran las hazañas de héroes de la patria: esto responde a la necesidad de representar la memoria de un pueblo, en este caso, en el cine.

Sin embargo, *El húsar de la muerte*, estrenada el 24 de noviembre de 1925 en el Teatro Brasil, también tiene otro gran mérito: cambia la orientación del cine, ampliando las temáticas y las maneras de tratar una narración: la película no sólo es un reflejo de la vida del mártir a comienzos del siglo diecinueve; es por sobre todo la representación del período que vivía el Chile contemporáneo del autor.

En 1924 se produce el conocido “Ruido de Sables” a las afueras del ex Congreso Nacional; esto producto del descontento que provocó en las Fuerzas Armadas la decisión del presidente de ese entonces, Arturo Alessandri Palma, de no aprobar el aumento de los salarios de ese grupo, mientras se aumentaba el sueldo de los parlamentarios. Este revuelo termina con la salida del Presidente Alessandri y la instauración de una Junta Militar, encabezada por Carlos Ibáñez del Campo. En este contexto, la realización del film *El húsar de la muerte* adquiere un



nuevo significado, al retratar los valores militares decimonónicos desinteresados versus el conflicto que por esos años sostenía el cuerpo militar con el Gobierno por asuntos económicos.

Aún cuando la película de Sienna abre un nuevo tópico a tratar por el cine, las temáticas de las primeras producciones locales eran básicamente relaciones amorosas, situaciones criminales, reconstrucciones históricas e identidades regionales.

El éxito del cine en esta década no pasó desapercibido por las grandes autoridades de la época: en el año 1925, una vez que el Presidente Arturo Alessandri retoma al poder, se crea un organismo calificador de todo el material que será exhibido en nuestro país; la primera señal de censura oficial.

Hacia fines de la década del 20 comienza la época de oro del cine Hollywoodense, por lo que la producción nacional de películas decae con la arremetida del cine norteamericano. Este estancamiento sólo pasaría al finalizar la siguiente década con la aparición de personajes como Jorge “Coke” Délano, quién destacó por su película *Norte y Sur* en el año 1934, primer film sonoro chileno. Esta re-entrada del cine nacional y el retorno del público a las salas de exhibición a lo largo del país llevan a la recién creada Corporación de Fomento (CORFO) a crear en 1942 una institución que estuviese encargada netamente de la actividad cinematográfica: **Chile Films**.

Esta compañía nacional en menos de una década produjo obras renombradas hasta el día de hoy, como lo son: *La amarga verdad*, de Carlos Borcosque en 1945; *El hombre que se llevaron* de Jorge Délano y *La dama de las camelias* de José Bohr, ambas de 1947.

A pesar de esto, el éxito de la producción nacional de la mano de Chile Films sufrió un nuevo revés: la compañía nacional se declaró en quiebra a pocos años de su creación.

Independiente si los problemas estuvieron ligados a malos manejos económicos, estafas, o falta de solvencia del cine (económicamente), la compañía que pretendía ser la más grande realizadora cinematográfica del Estado pasó a privados, situación en la que estuvo que hasta la década del 60.

La década del '40 no sólo estuvo marcada por la caída de Chile Film. En el año 1946 asumió la presidencia Gabriel González Videla quien comenzó una cacería de brujas similar a la estadounidense. El Partido Comunista en esos años fue arrancado de la esfera política chilena (conocida es la persecución de la que fue víctima Pablo Neruda). El cine también es fuertemente censurado, por lo que durante ese período la creación se limitaba a copiar modelos tanto latinoamericanos como estadounidenses y europeos.

De esta forma surgen críticos que señalan que el mayor exponente del cine chileno de esos años, Jorge Délano, sólo copiaba producciones de Hollywood (debido a que "Coke" estuvo radicado hasta 1934 en esa localidad californiana para aprender el oficio del cineasta). Esto no estaba para nada alejado de la realidad. Pero se debe tener en consideración que en la época la censura de Estado (y la autocensura) eran enormes, por lo que la mayor parte de los cineastas se dedicaban al musical, género emergido de Hollywood, pues éste parecía mucho más liviano y libre de censuras.

Otros destacados cineastas de la época eran: Miguel Frank, Patricio Kaulen y Eugenio de Liguorio, quién ha sido inmortalizado por haber dirigido el gran éxito comercial *Verdejo gasta un millón* en 1941 y la secuela *Verdejo gobierna en*

*Villafior* en 1942. Verdejo era un fiel retrato del “roto” chileno. Un campesino que llegaba a la ciudad y sorprendía a los ciudadanos con su astucia. Esta película impone un modelo que además de transformarse en arquetipo de un estrato social (pues Verdejo es el precedente de Condorito) representa una cierta **identidad nacional** a través de su caricaturización.

Durante el gobierno populista de Carlos Ibáñez del Campo, la producción disminuye fuertemente. Entre 1951 y 1961 sólo se producen trece filmes.

En 1961 se exhibe la película de Naum Kramarenko *Deja que los perros ladren*, adaptación de la obra teatral homónima de Sergio Vodanovic. Una crítica del Diario El Siglo respecto de esta película señalaba que “no era una crítica a la burocracia estatal sino que tendía a demostrar la decadencia y el agotamiento de la burguesía tradicional”<sup>24</sup>. Este tipo de compromiso social se profundizaría con el paso del tiempo.

La política y el cine comienzan a fundirse desde las aulas del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, fundado en 1960 por Sergio Bravo y Pedro Chaskel. Desde la universidad se permitió la realización de cortometrajes políticos entre los que destacan: *Imágenes Antárticas* y *Banderas del Pueblo* (1964), de Sergio Bravo. La última de las cuales es para muchos el trabajo más político de esos tiempos. El aporte realizado por la Universidad de Chile al incipiente trabajo cinematográfico con tintes políticos fue fundamental.

En el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964- 1970), Chile Films volvió a manos estatales y, además, recibió un importante estímulo desde el Fisco. Pasa a ser dirigido por el cineasta Patricio Kaulen y gracias a su gestión, la compañía consigue uno de sus mayores logros en la historia del cine chileno: la Ley de

---

<sup>24</sup> [http://www.sepiensa.cl/listas\\_articulos/articulos\\_sepiensa/2004/07\\_julio/20040715\\_fram.html](http://www.sepiensa.cl/listas_articulos/articulos_sepiensa/2004/07_julio/20040715_fram.html)

Fomento al Cine; ésta liberaba de impuestos al material virgen, maquinaria filmica y lo recaudado por taquilla<sup>25</sup>, con esta medida el auge del cine es inevitable.

Sin duda alguna la década del '60 estuvo marcada por el compromiso de los cineastas con causas sociales, que ya se observa a fines de los años '50. En 1967 se estrena el film de Álvaro Covacevic *Morir un poco*, que trataba de los problemas de los segmentos de la población con menos ingresos, de una forma mucho más honesta y menos arquetípica que hasta ese entonces.

El auge del cine por esos años es tan grande que se crea el Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano con sede en Viña del Mar. Este festival no sólo fue una demostración del gran crecimiento alcanzado por los cineastas chilenos a la época, también fue un evento que se enmarcaba en la reciente Revolución Cubana y sus resultados en materias como el séptimo arte.

Pero es en la segunda versión de este festival, el año siguiente, que el Festival alcanza un nivel inigualable hasta la fecha: en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de 1968 se exhiben las películas *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia; *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin y *Tres Tristes Tigres* de Raúl Ruiz.

La llegada de Salvador Allende a La Moneda provocó un compromiso especial en aquella generación de cineastas y documentalistas (principalmente en estos últimos), robusteciendo la necesidad de documentar todos los procesos que en ese entonces vivía Chile.

El periodo de la Unidad Popular se vivió con una necesidad casi eufórica de registrar lo que acontecía y, por sobre todo, un compromiso, de la mayor parte de esta generación, con el gobierno de la UP y sus ideales, por lo que el cine fue una

---

<sup>25</sup> Villarroel Mónica. **La voz de los Cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio.** Cuarto Propio, Santiago de Chile: Pág. 25.

vía para difundir los valores del gobierno y los actores políticos que lo integraban “los militantes de izquierda soñaban en que estaban dando a luz algo parecido a una luna llena, la plenitud sin los dolores del parto: ‘la vía chilena al socialismo’, la liberación igualitaria, conseguida sin matanzas ni dictadura”<sup>26</sup>.

La Unidad Popular prometía ser un período de estabilidad y cambios sociales, que auguraban un creciente desarrollo en las artes, en todas sus expresiones. Por lo mismo, es que un grupo de cineastas que compartían los ideales de la UP y de todo lo que en esta época se manifestaba, principalmente la libertad e igualdad, elaboran “El Manifiesto de los cineastas”, donde los creadores se comprometían a realizar sus obras en pos de mantener vigente a lo largo de la historia lo acontecido durante esos años. Los documentales y películas serían registros audiovisuales del Chile que gobernó Salvador Allende, permitiendo que los chilenos tuvieran presentes en la memoria este intento por conducir al país a una sociedad más justa, donde todos pudiesen tener las mismas posibilidades de acceso a los servicios elementales, en dónde todos los ciudadanos tuvieran participación “El film, imagen mimética o no de la realidad, ficción o documental, es historia por cuanto aquella que nos ha sucedido, nuestras creencias, nuestros sueños y pesadillas, de alguna u otra forma conforman el imaginario de todo lo que creamos y representamos”<sup>27</sup>.

Sin embargo, todo esto fue abruptamente cortado y, más aun destruido. Con el Golpe de Estado de 1973, todo lo logrado hasta el momento cambiaría de forma radical “El palacio ardiendo (La Moneda) arrasado por las bombas, lanzadas por feroces máquinas de guerra, mientras Allende estaba allí, entre medio de la metralla, el humo, los restos destruidos del Estado”<sup>28</sup>. Los mismos cineastas que se preocuparon por perpetuar el paso de Allende por La Moneda, fueron enviados

---

<sup>26</sup> Moulian, Tomás. Op Cit. Pág. 158

<sup>27</sup> Penjean, Lorena; del Río, Felipe. Op Cit. Pág. 9

<sup>28</sup> Moulian, Tomás Op.Cit. Pág. 29

al exilio (o, bajo las condiciones que se avecinaban, optaron por el autoexilio), mientras otros tantos no corrieron la misma “suerte” y aún permanecen desaparecidos. La Dictadura vino a instalarse y eliminar todos los registros precedentes: los militares quemaron miles de metros de cintas desde los estudios de Chile Films, y esta compañía pasa a manos de Televisión Nacional de Chile, desde ese momento, el medio oficial de la Dictadura.

El nuevo Régimen no mantendría nada del antiguo; todo debía desaparecer, literalmente. Aplicaron esta lógica no sólo en el ámbito ideológico, sino también en el tema humano “Bombardear desde el aire el Palacio de Gobierno ya expresa una voluntad de tabla rasa, de crear un nuevo Estado sobre las ruinas del otro. Se realizó con ello la ‘destrucción del Estado precedente’ ”<sup>29</sup>.

Es sabido que el Régimen Militar significó una dura represión hacia todo tipo de expresión, incluyendo todas las manifestaciones artísticas. El cine, como tantas otras artes, fue fuertemente censurado pues es conductor de ideas y nada debía entorpecer el desarrollo del autoritarismo. La disidencia era enérgicamente acallada y con una crueldad nunca antes vista. Esto provocó que durante 17 años, el cine se encontrara en un período de estancamiento y nula creación dentro de nuestras fronteras, salvo algunas excepciones que contaban con la aprobación del régimen para llevar a cabo sus realizaciones; un ejemplo de esto es que en la década del '80 los largometrajes producidos sólo llegaron a doce y muchos de ellos no pudieron ser exhibidos hasta el retorno de la democracia en la siguiente década. Emblemático es el caso de Pablo Perelman, cuya película *Imagen Latente* estuvo censurada en el país hasta 1990 cuando por medio del entonces Ministro de Educación, Ricardo Lagos Escobar, la censura vigente sobre el film desde 1988 fue levantada.

---

<sup>29</sup> Ibid. Pág. 30.

Una de las primeras medidas de la Dictadura fue la Derogación de la Ley promulgada en 1967; luego vino la disolución de los departamentos de cine de las Universidades de Chile, Técnica del Estado y Católica.

Por otro lado, los cineastas que partieron al exilio, continuaron con su labor creadora, auspiciados principalmente por las naciones que los acogieron, ya que para ellos era de suma importancia que estos creadores plasmaran lo que estaba aconteciendo en otras latitudes. Reunían las condiciones para crear films que hablaran en gran medida del Golpe Militar, de la Dictadura y lo que este acontecimiento provocó en el país y en ellos mismos.

Durante los últimos años de dictadura, aquellos cineastas que se habían quedado en el país trabajando en diversas actividades, comenzaron a perder el miedo a crear; al igual que los estudiantes y la sociedad civil en general. La Dictadura ya no atemorizaba a las personas ni paralizaba a quienes tuviesen algo que decir y el cine siguió esa lógica. “El terror es la capacidad absoluta y arbitraria de un Estado de inventar, crear y aplicar penas o castigos sin más límites que las finalidades que se ha definido”<sup>30</sup>. Además a ellos se sumaron algunos de los cineastas que se volvieron del exilio, impulsados por el compromiso social que adquirieron durante la Unidad Popular y que quedó plasmado en la elaboración del manifiesto “los cineastas se habrían mostrado altamente activos, pese a las adversas condiciones de censura y a los limitados canales de distribución. Numerosos técnicos y directores habían vuelto del exilio y tenían todavía acceso a fuentes externas de financiamiento”<sup>31</sup>.

La vuelta a la democracia rompió en cierta medida las trabas para las realizaciones cinematográficas. Se creyó que la transición garantizaría la absoluta

---

<sup>30</sup> Ibid. Pág. 22.

<sup>31</sup> Cavallo, Ascanio; Op Cit. Pág. 16.

libertad y entregaría el mismo impulso a los creadores que los adquiridos en los años de la UP. La transición está marcada por este deseo de contar al mundo y, en especial, a los chilenos lo que vivieron durante su exilio o cuánto extrañan a los compañeros de partido, amigos, familiares o colegas desaparecidos. Al parecer el artista audiovisual vuelve del exilio con la misma euforia de hace diecisiete años, pero esta vez quiere transmitir el dolor de él mismo, compartido a su vez por muchos otros.

Sin embargo, el año 1990 también es un gran año para el cine pues, tras las políticas “represivas” de Pinochet (en materia cinematográfica), se amplían los horizontes para los realizadores, “el cine chileno vive una de las más grandes jornadas. Como la de 1946 con un Chile Films en plena actividad (...) o la de 1967, que dio a conocer a toda una nueva generación de cineastas, o la de 1971, llena de activismo (...)”<sup>32</sup>.

Aun así en la década de ‘90 no existió una Ley de Fomento al audiovisual, a pesar de la creación de algunos mecanismos de apoyo estatal, como la eliminación de la censura cinematográfica en la Constitución Nacional<sup>33</sup>. Durante el gobierno de Patricio Aylwin, se lanza un programa “para realización de proyectos que cuenten con el auspicio de la CORFO y administrado por el Banco del Estado, que permitió echar a andar un significativo grupo de proyectos bajo el paraguas de una organización formada por los propios cineastas, llamada Cine Chile”<sup>34</sup>. Esto significaría que el cine recobraría el impulso que tuvo hasta antes del 11 de Septiembre de 1973, se fomentaría la realización cinematográfica, se podría así transmitir experiencias o reflejar lo ocurrido durante los años de represión en Chile.

---

<sup>32</sup> Balic, Wladimir (Zoom). Año de gloria para el cine chileno. El Mercurio, Santiago, 4 de enero, 1990.

<sup>33</sup> Villarroel Mónica. Op Cit, Pág. 31.

<sup>34</sup> Cavallo, Ascanio. Op. Cit. Pág. 16.



Pero sin lugar a dudas, el auge que vivió el cine chileno en el transcurso de la pasada década en cuanto a su producción, distribución y exhibición es algo nuevo en la industria local, representando una de las épocas más fértiles de producción cinematográfica, que el Estado estaba fomentando con recursos, con la creación del Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes (Fondart) creado desde el Ministerio de Educación en 1992.

Se debe tener presente que la Transición no garantiza que los temas referentes a la Dictadura tengan un espacio, pues son temas que aún están vigentes en esta naciente democracia. Tratar estos tópicos sería poner en vilo esta *paz gestada* cuando Pinochet dejó el poder, pues la patria debe vivir en un consenso que detenga la alteración de los ánimos de la anterior fuerza gobernante “el país surge de este pasado sangriento, pero se purifica al celebrar nupcias con la democracia y el bautizo borra el pecado original”<sup>35</sup>. La democracia no quería tocar estos temas que generaban conflictos entre los chilenos, pues la Transición busca reestablecer los valores del Estado y el hablar de los excesos políticos y las violaciones a los Derechos Humanos, significaría polarizar a la sociedad una vez más. Sin embargo, gran parte de los chilenos continúan con las heridas abiertas de ese pasado, que en alguna medida es necesario recordar o, yendo más allá, no olvidar.

Muchos cineastas, optaron por esta alternativa: dejar de lado los consensos y rescatar la necesidad de representación. Algunos han calificado esta motivación como una “obsesión” (como señala Patricio Guzmán en su documental “La Memoria Obstinada”) por no olvidar y que la gente tampoco lo haga y, por otro lado, esta necesidad de documentación cinematográfica, incluso en los films, que tiene la gente: esa carencia de recuerdos “autómatas”, que broten por sí mismos,

---

<sup>35</sup> Moulian Tomás, Op. Cit. Pág. 37

que tiene que ver con una necesidad de mecanismos, ya sean artísticos o de construcción discursiva, para re-vivir el período de la Dictadura.

A pesar de que la democracia promueve una especie de “olvido” (por medio de figuras como el perdón y la reconciliación, más que por medio de la justicia) del período vivido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 5 de octubre de 1989, algunos cineastas intentaron romper con este acuerdo pactado entre los distintos sectores de poder

Los cineastas comienzan a hablar de la dictadura en sus películas, ya sea desde la emoción y experiencias propias (como es el caso de *Imagen Latente* de Perelman) o tomado un conductor en la dictadura: la figura del exiliado, del relegado, del perseguido, etcétera.

Esta “Voz de los Cineastas” (citando a Mónica Villarroel) viene a resquebrajar en cierta medida el blanqueamiento propuesto por la Concertación desde los primeros años de la Transición, proponiendo que se olvidaran los episodios que dividían a la sociedad, “se trata de una negación socialmente determinada, que da lugar a diferentes resonancias individuales, que son ecos de experiencias colectivas, pero resignificadas por psiquis particulares”<sup>36</sup>. Mientras el gobierno de Transición consideraba necesario renunciar al pasado en pos del futuro, un grupo de cineastas tenía la necesidad de mantener vigente la memoria. Para ellos es vital que se haga entrega a los espectadores de esta memoria personal y social. Atentando contra las políticas de olvido y blanqueamiento propuestas desde el Estado.

---

<sup>36</sup> Ibid. Pág. 31

# **SITUACIÓN ACTUAL DEL CINE CHILENO**

## **Antecedentes regulación y marcos de referencia.**

La evolución del cine chileno no ha podido seguir un desarrollo continuo. Nuestro contexto histórico ha marcado el proceso de la industria cinematográfica de manera significativa, especialmente a partir de los 16 años de dictadura militar que trascendieron con leyes de amarre, de las cuales no se libraron los artistas nacionales. Éstos debieron lidiar con el cierre de salas, la disminución de espectadores y hasta la persecución política que los obligó a refugiarse en el extranjero, ya sea por el exilio o el mismo éxodo que provocó la inhóspita situación, que por aquellas décadas, vivió el país.

A la dificultosa producción interna se suman problemas de tipo económico, los largometrajes chilenos durante los primeros años de la década de los '90 se logran gracias al gran esfuerzo de cineastas que, en muchos casos, logran conseguir el apoyo de países amigos, conformación de coproducciones o bien el financiamiento a partir del uso de una línea de crédito bancaria, la producción independiente.

Según estudios publicados por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), la proyección de la actividad cinematográfica en Chile ha ido en creciente progreso. Las cifras demuestran el avance no sólo en cuanto a la producción de cine chileno, sino que también en cuanto a la aceptación que él ha tenido entre la sociedad los últimos años, pudiéndose hablar de una remasificación del cine.

También se han tomado medidas de tipo gubernamental, acordes a la importancia que el cine se merece como registro de nuestra cultura. La promulgación de la Ley sobre Fomento Audiovisual viene a facilitar los medios

económicos a proyectos de notoria calidad, diversificando su aporte en las diferentes áreas de acción requeridas para potenciar la actividad audiovisual en nuestro país. Estas políticas de financiamiento están acompañadas de nuevas estructuras orgánicas de funcionamiento que tienen como objetivo promover la creación e industria cinematográfica en Chile.

## **I. ANTECEDENTES NORMATIVOS**

### **Regulación**

En Chile no es nueva la preocupación por crear un cuerpo normativo de la actividad cinematográfica. Ya en 1925 el Presidente Alessandri crea un Consejo de Censura y dicta un decreto de ley que regula la internación, exhibición, despacho y censura de películas (Decreto Ley N° 558), además de regular su comercialización. Más tarde, en 1929, la Universidad de Chile crea el Instituto de Cine como entidad dedicada a la promoción, difusión y fomento de la producción de cine, a lo que sigue la creación de Chilefilms en 1942, que se encargó de tareas como la producción, distribución y exhibición de films chilenos.

Tiempo después, y previo al golpe militar, se produce un desarrollo sustancial. Entre 1968 y 1973 la ley de presupuestos permitió fomentar el cine, de lo cual surgió un mayor número de producciones, que junto a su excelente calidad, lograron aumentar el interés del público por el producto audiovisual propio. Todo lo que hasta ese entonces se había conseguido, se ve repentinamente truncado con el golpe militar y posterior dictadura, la cual deroga la normativa en 1974 y dicta una ley de calificación cinematográfica marcada por la censura y restricción de la actividad independiente. Entre 1974 y 1989 se estrenaron sólo 5 largometrajes producidos en Chile.

Claramente se hace patente la necesidad de más y nuevas formas de financiamiento, al igual que una transformación en el marco regulatorio que permita un desarrollo parejo en la industria cinematográfica, que aún en los '90 no lograba despegarse de las ataduras que lo mantenían en una fase pre-industrial.

Según el mismo informe de la Industria Audiovisual en Chile, publicado por el CNCA con fecha al año 2000, la legislación regulaba dos áreas muy específicas que tenían que ver con los contenidos y los derechos de autor. La norma de calificación cinematográfica (D.L. N° 679 de 1974) prohíbe la exhibición de películas que “atenten contra la moral, las buenas costumbres y la seguridad nacional, o que promuevan el odio de clases, el marxismo, el leninismo o cualquier otra ideología antipatriota” normativa que será fundamental para las escasas producciones y las temáticas que aborden el tema primordial de este trabajo.

Debido a la misma demanda de los cineastas, el Gobierno de Eduardo Frei, en 1995, encargó a una comisión en la que participaron 7 Ministerios, la elaboración de una propuesta de políticas para el fomento y desarrollo de la industria en el país. Esta comisión debería hacer una evaluación de la situación global del cine en Chile y plantear propuestas que impulsen el cine y la actividad audiovisual integralmente. El Documento finalizado en 1997 se tituló “Política de desarrollo y fomento del cine y la industria audiovisual” y las entidades coordinadoras fueron el Ministerio de Educación y la Secretaría General de la Presidencia.

Básicamente el documento emanado de la comisión planteó una serie de medidas entre las que se señala la formación de nuevos públicos, ayuda en la distribución nacional e internacional, incentivar la inversión privada y la creación de un programa de fomento de la industria audiovisual, el que comenzó a funcionar el año 1999 con excelentes resultados según las mismas evaluaciones de la División de Cultura del Ministerio de Educación y la CORFO, quienes firmaron un protocolo para apoyar a la industria.

## **Normativa actual. Ley sobre fomento audiovisual.**

El interés por reformular el marco regulatorio y establecer políticas claras y eficientes respecto a la cinematografía y la industria audiovisual en Chile se transformó en una necesidad. El acelerado crecimiento del cine en los '90 debía estar acompañado de políticas que permitieran un desarrollo más integral, libre y, por supuesto, que dejaran el camino despejado al negocio que crecía a tasas superiores a las del crecimiento económico nacional (véase financiamiento).

El 9 de octubre del 2001, y bajo la presidencia de Ricardo Lagos Escobar, entra al Congreso Nacional el proyecto de Ley de Fomento Audiovisual (Ley 19.981), más conocida como "Ley de Cine", la que demoró más de 3 años en ser promulgada, el 10 de Noviembre del 2004. Mediante esta ley el Estado "apoya, promueve y fomenta la creación y producción audiovisual"<sup>37</sup> a través de medidas como la creación del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, integrado, entre otros miembros, por el Presidente(a) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (hoy con rango de Ministro-a), representantes del Ministerio de Educación, directores, artistas y académicos.

En su artículo primero, la nueva ley establece que el Estado de Chile se compromete al apoyo en la conservación del patrimonio audiovisual como preservación de la identidad nacional, el desarrollo de la cultura y la educación. Así mismo, en su segundo artículo, se destacan el desarrollo de la investigación y nuevos lenguajes audiovisuales, quedando sin efecto para ésta, los procesos o productos audiovisuales que sirvan a objetivos publicitarios.

---

<sup>37</sup> Archivo Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Ley 19.981 sobre fomento audiovisual. Promulgada el 10 de Noviembre del 2004.  
[http://www.chileaudiovisual.cl/pdf/leyfomentoaudiovisual\\_publicada.pdf](http://www.chileaudiovisual.cl/pdf/leyfomentoaudiovisual_publicada.pdf)

Otro punto fundamental de la nueva ley aprobada, es la creación del Fondo de Cultura Audiovisual, el que pretende brindar ayuda financiera no sólo para la concreción de proyectos y la difusión de los mismos, sino también para otros programas o acciones destinadas al fomento de la actividad audiovisual en Chile. Entre éstos se encuentran los procesos de producción, formación de profesionales, proyectos de resguardo, iniciativas de difusión orientadas a la formación de público, comercialización de las creaciones nacionales y otros países con los que Chile mantenga acuerdos, entre otros. El fondo es administrado por CNCA, en directa relación con el Consejo Audiovisual, y otorgado, en su mayoría a través de concursos públicos. El Consejo Audiovisual cuenta hoy con 17 integrantes.



## **II. FINANCIAMIENTO**

Durante los 16 años de dictadura militar, la producción de cine fue casi nula. Gran parte de los cineastas se refugiaron exiliados en otros países y otros tantos se vieron obligados a dejar el país. También hubo quienes permanecieron y debieron enfrentar las circunstancias adversas. Muchos debieron dedicarse, entre otros, al campo de la publicidad para poder sobrevivir y, eventualmente, conseguir recursos para financiar algún proyecto de película. Las dificultades eran extremas en cuanto a creación, contenidos y financiamiento. En Chile se cerraban las escuelas de cine y se destruía gran parte del material audiovisual existente hasta entonces.

Variadas serán las estrategias que aplicarán diferentes entidades para recomponer la situación en la que se encontraba la industria cinematográfica nacional. A partir de 1990 se crean fondos que buscan fomentar la producción, algunos no tuvieron los resultados esperados y cerraron, como fue el caso de la línea de crédito bancaria creada en 1992 para largometrajes y que debió concluir dos años más tarde. En esta tarea el Ministerio de Educación cumplirá un rol importante a través de la entonces División de Cultura, que se encargará de estudiar la situación del cine en Chile y especialmente de administrar fondos concursables que estimulen la creación de artistas nacionales, nace así el Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) creado en 1992, el cual ha ido incrementando sus recursos. Hoy dicho fondo es el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes correspondiente al CNCA.

Igualmente importante será el rol que jugarán los Ministerios de Relaciones Exteriores y Secretaría General de Gobierno, los cuales se abocarán a tareas de difusión internacional principalmente, además de la Corporación de Fomento de la

Producción (CORFO) que se encarga de apoyar proyectos y su posterior comercialización.

Según los estudios realizados por la División de Cultura, y publicados hoy en la página Web del CNCA<sup>38</sup>, la industria audiovisual chilena creció a pasos agigantados durante la década del '90. Como señalamos más atrás, mientras la economía creció en promedio un 6% anual, la industria audiovisual lo hizo en un 16% al año, llegando a representar el 1% del PIB (Producto Interno Bruto). Pese a esto el sector cinematográfico y videográfico sólo alcanzó el 10% de la facturación total de la industria en 1999, superado ampliamente por la inversión publicitaria en TV y la TV de pago.

Los aportes se han diversificado. La coordinación de instituciones gubernamentales de distinta índole, como las que apoyan la cultura y las que fomentan el desarrollo de la pequeña y mediana empresa, han permitido que las subvenciones estatales durante 1999 alcancen los U\$ 980 mil, disminuyendo la participación de la empresa privada en la producción de películas chilenas en más de U\$ 1,2 millones. Este aporte del Estado a la industria audiovisual ha traído excelentes resultados para la economía, convirtiéndose en un negocio cada vez más rentable para el Estado, que recibe grandes sumas de dinero por concepto de IVA y otros que aporta el negocio audiovisual.

Este mismo año (1999) el aporte público representó el 46, 5% del total de recursos en ítems como: desarrollo y preparación de proyectos; producción y post

---

<sup>38</sup> "CHILE: LA IMAGEN OBSTINADA", ponencia de Ignacio Aliaga, Jefe del área de Cine y Artes Audiovisuales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, en el marco de la IV Reunión de Plenipotenciarios de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), realizada entre el 16 al 18 de julio de 1997 en Carácas, Venezuela. Publicada en "La Realidad Audiovisual Iberoamericana" (CACI) Pág: 93-101. Producción editorial; Gerencia de Comunicaciones, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. Impreso en Venezuela, 1997.

"LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL EN CHILE. INFORME AÑO 2000" de Roberto Trejo Ojeda. publicado por la División de Cultura del Ministerio de Educación. Santiago, marzo 2000.  
[www.consejodelacultura.cl](http://www.consejodelacultura.cl)

producción; distribución y marketing. Mientras el aporte de empresas alcanzó un margen superior respecto al total con un 53,5%<sup>39</sup>. Del mismo estudio se presentan algunas cifras con el incremento de recursos públicos entre el año 1999 y 2000, los cuales consideran los mismos ítems señalados anteriormente.

AÑO	TOTAL APORTE CORFO	TOTAL APORTE FONDART	TOTAL APORTE PÚBLICO
1999	\$294.571.656	\$228.000.000	\$522.571.656
2000	\$232.890.000	\$275.000.000	\$507.890.000

### **Los aportes públicos 2005-2006**

El año 2005 el presupuesto público alcanzó cifras muy superiores. Los fondos concursables, entre los que se considera el nuevo Fondo de Fomento Audiovisual, CORFO, CNCA, y el Consejo Nacional de Televisión (CNTV), aportaron U\$ 4 millones al área audiovisual, lo que incluyó proyectos cinematográficos y de televisión, en tanto las líneas de acción directa lo hicieron con U\$ 5.2 millones a través del Ministerio de Relaciones Exteriores, el CNCA, el Fondo de Fomento Audiovisual y la CORFO.

El año 2006 el Fondo de Fomento Audiovisual creció en 41% respecto al año 2005, otorgando cerca de \$1.400 millones<sup>40</sup> a más de 135 proyectos, entre los que

<sup>39</sup> "LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL EN CHILE. INFORME AÑO 2000" de Roberto Trejo Ojeda. publicado por la División de Cultura del Ministerio de Educación. Santiago, marzo 2000.

[www.consejodelacultura.cl](http://www.consejodelacultura.cl)

<sup>40</sup> Fuente: Sitio Web CNCA;

<http://www.consejodelacultura.cl/index.php?op=articulo&artid=3421&catid=313&catidcat=197>

se cuentan la producción de 12 largometrajes (de los cuales 5 son documentales). El total de \$1.398.300.000 ha sido distribuído para financiar creación y producción de obras audiovisuales, formación profesional, difusión y exhibición de obras, investigación y capacitación, además de la nueva área incorporada este año de implementación y equipamiento para el desarrollo audiovisual.

Otro punto importante dentro del financiamiento es el sistema de reembolso solidario que se aplica distintamente en las diversas áreas, el que básicamente consiste en rembolsar parte de los recursos asignados cuando se generen ingresos netos de la comercialización de la producción audiovisual.

La existencia de estos fondos no implica que necesariamente el financiamiento privado haya desaparecido. Aún existen numerosas instituciones que aportan de diversas maneras al desarrollo de la industria audiovisual en Chile, algunas chilenas y otras extranjeras. También hay realizadores que deben costear parte de las producciones con dinero de su propio bolsillo ya que muchas veces los fondos asignados o los auspicios gestionados no son suficientes para concluir en el producto deseado.

A continuación se entregan las cifras que publica el Consejo Audiovisual<sup>41</sup> del CNCA, con los aportes públicos asignados para el año 2005 en las diversas áreas de la industria audiovisual en Chile.

### **PRESUPUESTO PÚBLICO 2005/ÁREA AUDIOVISUAL**

<b>Tipo presupuesto</b>	<b>Organismo</b>	<b>Monto</b>	<b>Destino</b>
1. Fondos	FONDO DE	996.000.000	(producción, postproducción, becas,

<sup>41</sup> Fuente: Sitio Web Consejo Audiovisual del CNCA: <http://www.chileaudiovisual.cl/pag/do-estudios.html>

Conkursables	FOMENTO AUDIOVISUAL		investigaciones, entre otros)
	CORFO	405.000.000	Desarrollo proyectos de cine y TV.
	CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES	60.000.000	Coproducciones largometrajes, desarrollo proyectos, distribución y promoción, becas formación. <i>El monto de aporte de US\$ 100.000.- lbermedia</i>
	CNTV	974.041.000	Producción de series de TV de calidad
<b>Total</b>		<b>2.435.041.000</b>	<b>(US\$ 4 millones)</b>
2. Líneas de acción directa	FONDO DE FOMENTO AUDIOVISUAL	228.000.000	Festivales nacionales, comercialización, patrimonio audiovisual, premio audiovisual
	DIRAC / Min. RREE	48.000.000	Apoyo viajes de realizadores y actores en festivales extranjeros, subtítulaje películas US\$ \$80.000
	CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES	20.000.000	CAACI, RECAM (cuotas de participación organismos internacionales). Producción Día del Cine.
	Pro-Chile / Min. RREE	48.000.000	Proyectos promoción y comercialización internacional, asistencia de distribuidores y productores a mercados, apoyo asistencia a festivales clase A, (US\$80.000)
	CORFO	350.000.000	Apoyo a distribución de películas chilenas

		000	en territorio nacional.
<b>Sub - Total</b>		<b>694.000. 000</b>	<b>(US\$ 1.1 millón)</b>
<b>TOTAL</b>		<b>3.129.04 1.000</b>	<b>(US\$ 5.2 millones)</b>
- Dólar calculado a \$600, a marzo 2005			

### **III. AUDIENCIAS**

La producción de cine chileno se incrementó, especialmente los últimos años de la década, lo que se demostró también por la creciente demanda del público por ver películas. Así nace el interés de cadenas internacionales por instalar en Chile salas multicine, lo que coincide plenamente con el incremento de los largometrajes. Cinemark, Hoyts y Showcase penetran en el mercado nacional, abarcando ya en el año 2000 más del 90% del total de salas de cine. Este incremento deja muy atrás a CONATE- Chilefilms, que previo a este proceso abarcaba el 80% de las salas en el país.

La verdadera crisis que vivió el cine desde mediados de la década de los '70 en Chile, tuvo graves consecuencias en las audiencias. La escasa infraestructura y las tecnologías obsoletas ahuyentaron a los espectadores, que no hacían una buena calificación del cine en el país. A mediados de los '90 llegaron las salas multicine a revertir esta situación, implementando progresivamente numerosas salas de notable mejora en cuanto a las nuevas y modernas tecnologías de audio y reproducción digital, lo que fue transformando la percepción de los espectadores respecto al cine.

Sin embargo este crecimiento se ve reflejado principalmente en la Región Metropolitana (RM) muy por sobre el resto de las regiones. Según estimaciones publicadas por el CNCA<sup>42</sup> al año 2003, sólo en la RM se encontraban concentradas 139 salas de cine, de un total de 229 a nivel nacional, restando 90 para el resto de las regiones. Esta distribución dispar de las salas produce inevitables

---

<sup>42</sup> “Apuntes acerca del audiovisual en Chile” 2003. [http://www.recam.org/Estudios/audiovisual\\_chile.pdf](http://www.recam.org/Estudios/audiovisual_chile.pdf)

consecuencias para la formación y el desarrollo de audiencias en el país, ya que las personas en regiones no cuentan con las mismas condiciones que quienes viven en la capital.

Estas no son las únicas trabas que tiene la formación de audiencias. Según los mismos estudios realizados por el CNCA, existen dos tipos de exclusiones. El primero es de tipo económico, cultural y territorial. La inequidad en la distribución del ingreso en Chile impide que un importante sector de la población acceda fácilmente al cine y lo considere como una actividad regular dentro de sus vidas cotidianas, es un problema de motivación por el consumo de entretenimiento, que afecta principalmente a cierto estrato socioeconómico. Sin embargo existen políticas que buscan revertir esta situación, como la instauración del día del cine, festivales, promociones que reducen los costos, entre otras que, de todos modos, no resultan suficientes. En segundo lugar la educación de público sensible, líderes de opinión, es una estrategia que se debería potenciar aún más en la medida que representa una efectiva estrategia de incremento de público para la industria audiovisual.

Sin embargo el éxito de audiencias trae beneficiosos ingresos para las salas multicine que han elevado los costos en precios de entradas y diversificado sus servicios que, al igual que las entradas, también se han encarecido. El mercado cinematográfico chileno manifiesta un crecimiento importante desde la década de los '90 hasta ahora. A pesar de la diferencia en las cifras que publican los diversas estadísticas al respecto, existe el factor común que confirma esta remasificación del cine y, específicamente también del cine chileno.

Según los datos recopilados desde las salas de cine y CORFO para el estudio "La industria audiovisual en Chile. Informe al año 2000", publicado por el CNCA, los espectadores de cine chileno crecen en más de un 400% entre el año



1998 y 1999, cifra que, en general, se mantiene el año 2000, pero que no vuelve a alcanzar este notable incremento porcentual por año consecutivo.

#### **Público de cine chileno (1997-2000)**

<b>Espectadores cine chileno 1997</b>	<b>Espectadores cine chileno 1998</b>	<b>Espectadores cine chileno 1999</b>	<b>Espectadores cine chileno 2000(*)</b>
14.000	97.000	547.000	518.000

Fuente: Salas de cine y CORFO. (\*) Cantidad al 25/05/2000

Sin embargo existen otras cifras entregadas por el CNCA, basadas en datos de la Cámara de Comercio Cinematográfico, que contempla desde el año 1998, hasta el 2005 (Sólo largometrajes chilenos de ficción). Aún no se cuenta con las cifras oficiales correspondientes al año 2006.

#### **Público de cine chileno (1998-2005)**

<b>1998</b>	<b>1999</b>	<b>2000</b>	<b>2001</b>	<b>2002</b>	<b>2003</b>	<b>2004</b>	<b>2005</b>
90.723	836.734	56.319	461.775	458.513	1.710.565	1.213.241	350.030

Fuente: Datos de la Cámara de Comercio Cinematográfica de Chile

El fuerte incremento de público, especialmente los años 1999, 2003 y 2004 corresponde al estreno de películas chilenas que resultaron ser un éxito en taquilla. Es así como el año 1999 se estrenó "El chacotero sentimental" que llegó a los 792.469 espectadores, con un elenco que incluía actores de reconocida trayectoria en cine y televisión como Tamara Acosta, Daniel Muñoz, Patricia Rivadeneira, Ximena Rivas, entre otros. Cabe señalar también que esta película se basó en el

exitoso programa radial del mismo nombre, a cargo del “Rumpy” en Radio Rock and Pop, lo que hacía prever que el film tendría buenos resultados comerciales.

En cuanto al año 2003, se estrenaron dos largometrajes con exitosos resultados. Primero “Sexo con amor” que superó las recaudaciones y espectadores de “El chacotero sentimental” alcanzando los 990.696 espectadores, a lo que se suma, el mismo año “Sub-Terra” con 483.905. Luego, el año 2004, se estrena “Machuca” que llega a los 656.579 espectadores<sup>43</sup>.

Las variantes en cuanto al número de espectadores no sólo tiene que ver con el estreno de largometrajes con éxito en taquilla, sino también con la cantidad de producciones que se estrenan por año. Es así como según los mismos datos de la Cámara de Comercio Cinematográfico, el total de producciones chilenas entre 1998 y el 2005 es de 74. Para complementar aún más las cifras, se incluye el número de estrenos publicados por el CNCA en “La Industria Audiovisual en Chile. Informe al año 2000” entre los años 1993 y 1997, notando mejor el aumento que vive la cinematografía chilena. La cantidad de estrenos por año son las siguientes:

#### **Títulos estrenados cine de largometraje chileno (ficción)**

<b>1993</b>	2
<b>1994</b>	2
<b>1995</b>	1
<b>1996</b>	2
<b>1997</b>	1

---

<sup>43</sup> Ver recuadro correspondiente a datos de la Cámara de Comercio Cinematográfico en Chile, proporcionadas por el CNCA. En ellas se especifican el número de espectadores por estreno entre los años 1998 y 2005, además del total en recaudaciones en salas de cine. Anexo I

Fuente: información basada en datos CORFO y FONDART. Publicada por el CNCA en “La industria audiovisual en Chile. Informe al año 2000”.

<b>Año</b>	<b>Producciones</b>	<b>Estrenos</b>
<b>1998</b>	4	4
<b>1999</b>	4	4
<b>2000</b>	10	9
<b>2001</b>	15	8
<b>2002</b>	9	9
<b>2003</b>	7	7
<b>2004</b>	11	9
<b>2005</b>	14	11

Fuente: Datos de la Cámara de Comercio Cinematográfico de Chile.  
Proporcionadas por el CNCA.

Notamos que desde el año 1998, el estreno, y por lo tanto producción de films chilenos, manifiesta un aumento considerable que coincide con el informe

emanado en 1997 desde la comisión para el fomento y desarrollo de la industria audiovisual en Chile, durante el Gobierno de Eduardo Frei. Lo mismo sucede a partir del 2005 con el primer año de funcionamiento de la Ley de Fomento Audiovisual del CNCA.

Sin embargo las recaudaciones corresponden en un gran porcentaje a films norteamericanos. Las lógicas de mercado con las que actúan las salas multicine requieren de las superproducciones de la industria de Estados Unidos para incrementar sus ingresos y hacer de las inversiones en tecnología e infraestructura algo rentable, cuestión que el cine chileno por sí solo aún no logra. Es así también como se mantienen marginales las salas de cine arte en Chile.

El porcentaje de participación del cine chileno, respecto del total de espectadores, del año 1997, representa el 1.57%, llegando el 2003 a un 14.47% y un 10.06% el 2004. En promedio, desde 1997 al 2004 los espectadores de cine chileno respecto al total de público es de 8.23%<sup>44</sup>.

#### **Comparación de espectadores de largometrajes de ficción entre cine chileno y extranjero**

<b>AÑO</b>	<b>Espectadores cine chileno</b>	<b>Espectadores cine extranjero</b>
2001	461.775	10.426.546
2002	456.676	10.462.810
2003	1.710.668	10.107.957
2004	1.157.278	10.366.619
2005	359.527	9.521.366

<sup>44</sup> Fuente: Sitio Web Consejo Audiovisual del CNCA: <http://www.chileaudiovisual.cl/pag/do-estudios.html>

Fuente: Datos de la Cámara de Comercio Cinematográfico de Chile.  
Proporcionadas por el CNCA.

Según los datos entregados en la tabla, mientras los espectadores de cine extranjero han mantenido su recurrencia, los de cine chileno la han aumentado notablemente. Gran parte de las cifras alcanzadas se deben al estreno de exitosos film chilenos mencionados anteriormente. Se destaca el año 2003 por las películas “Sexo con amor” y “Sub-terra”. La primera de ellas alcanzó el mayor número de espectadores en las últimas décadas del cine chileno<sup>45</sup>.

## **CAPÍTULO III**

### **La Dictadura en el Cine desde la Democracia.**

---

<sup>45</sup> Véase en Anexo I.

# IMAGEN LATENTE

Pablo Perelman



Año de Producción: 1988

Director: Pablo Perelman

Productores: Colectivo de Actores, Técnicos y Productores Chilenos.

Intérpretes: Bastián Bodenhofer, Gloria Münchmeyer, María Izquierdo, Gonzalo Robles, Elena Muñoz.

Distribuidor: Filmocentro (Chile), Latina S.A.- Internacional

Fecha de estreno: **13 de julio, 1990.**

Sinopsis: En 1983, Pedro, fotógrafo profesional tiene un hermano detenido- desaparecido durante la dictadura, y busca desentrañar el misterio, redescubriendo el mundo de su hermano.

Formato: 35 mm – color

Duración 92'

## I. Análisis de Guión

### ❖ Argumento

Película ambientada en 1985 que narra la historia de Pedro, un fotógrafo que sufre las consecuencias colaterales de tener a un hermano detenido desaparecido desde 1975, víctima de la Dictadura. Pedro por casi 10 años intenta librarse de la indirecta represión, por lo que comienza a buscar respuestas sobre el paradero de su hermano, un ex mirista apresado y aún no aparecido. Al principio él limita su búsqueda a su padre y miembros de la familia, pero de a poco va encontrando ciertos lazos que lo conducen a las respuestas que él tanto espera, sin embargo no logra dar con su hermano, en este caso, su cuerpo. La dictadura, sigue presente, con su manto de inseguridad y “miedo”. Por lo que Pedro comienza a temer por su vida en el afán de comprender la desaparición de su hermano. Mientras se va desarrollando la búsqueda, Pedro se va dando cuenta de cuán importante fue su hermano para él, reconciliándose con su imagen, la que tuvo postergada por años. Valorando así la figura de su hermano, al ser una víctima del régimen militar.

Cabe destacar que la película, esta inspirada en la desaparición del hermano de Pablo Perelman, su director.

### ❖ Conflicto Principal

Es la búsqueda de Pedro con la historia de su hermano, de su partidismo político y de todos los aspectos que él no quiso enfrentar durante 10 años cuando decide recabar la información para dar con el paradero de su hermano, lo que le significa conflictos consigo mismo, con su familia y el modo en que se relaciona con su entorno. Se manifiesta además lo difícil que fue para muchos cargar con el peso de la tortura, las detenciones y la persecución durante la Dictadura.

### ❖ Conflictos Secundarios

- El duelo permanente que viven los familiares de detenidos desaparecidos, que no logran cerrar esa herida que se mantendrá abierta mientras su ser querido no aparezca.

## II. Referentes Simbólicos

### ❖ Tipo de objetos presentados

- Objetos.
  - Las fotografías: son el elemento que impiden el olvido, es a partir de recordar una fotografía que tenía de la mano de su hermano es que Pedro decide a averiguar acerca de su paradero. Así comienza la revisión de películas familiares, los que también son elementos representativos, pues también son instrumentos que mantienen una “imagen latente”.
  - Los carteles de los desaparecidos “¿Dónde Están?” que eran las luchas de los familiares de detenidos desaparecidos que buscaban información acerca de sus seres queridos, las fotografías eran llevadas en el pecho junto al corazón por las familias.

### ❖ Locaciones

La mayoría de las locaciones son en exteriores, calles del Santiago de 1985 y la misma casa de Pedro donde tenía su estudio de revelado de fotos. Una locación llamativa se realiza en Avenida Arrieta, donde Pedro acude a fotografiar el lugar donde su hermano estuvo detenido, en Villa Grimaldi, por lo que ningún escenario es ficticio. Se reconoce además el Metro, el cuál había comenzado su funcionamiento hacía algunos años atrás. La población La Victoria, la conocida población caracterizada por ser una resistencia disidente durante la Dictadura, en dónde vivía una de las ex amantes del hermano de Pedro.



Además es importante señalar que la película cuenta con algunas imágenes de archivos, que aparecen al comienzo de la película, en dónde se muestran filmaciones de marchas realizadas durante la Unidad Popular. Estas imágenes se complementan con las de películas caseros en la que aparece el hermano de Pedro, que según el mismo Pablo Perelman inscribe al comienzo del film que las imágenes y fotos pertenecen al archivo familiar.

### III. Construcción de Personajes

#### ❖ Protagonistas:

Pedro (Bastián Bodenhoffer): es un hombre que carga con el peso de tener un hermano detenido desaparecido. Que se aísla de la política y no se entromete con los conflictos políticos que se estaban desatando en Chile. Durante años se distancia de estos aspectos que lo acercan a su hermano, hasta que decide afrontarlos con todas las confusiones que esto significa.

#### ❖ Secundarios

Esposa (María Izquierdo) / Carlos (Gonzalo Robles)

#### ❖ Incidentales

Amantes Hermano de Pedro (Schlomyt Baytelman, Elena Muñoz) / Padre / Mujer del "Guatón" (Gloria Münchmeyer )

### IV. Articulación de Relaciones Interpersonales

#### ❖ Caracterización de relaciones

- **Pedro – Esposa:** En esta relación se manifiesta una de las consecuencias de "la muerte civil" que arrastra Pedro consigo mismo, que no le permite llevar un matrimonio armonioso con su mujer, con la cual lleva

conviviendo hace años. Ella es muy politizada, se infiere que pertenece al Partido Comunista. Ocurre un raconto en dónde es allanada la casa en la que Pedro vive junto a su mujer y un agente de la DINA la tacha de “compañera” Ella le reclama constantemente a Pedro de que no se abandere por un partido, recriminándole que haya usado su profesión para dedicarse a la publicidad y no para estar en las “protestas”, como ella que retrata aquellos actos de la disidencia. Pedro le es infiel en 2 oportunidades, con dos ex compañeras de su hermano, por lo que evidencia aún más la dificultad para establecer una familia en una persona que vive el duelo día a día.

- **Pedro – Miedo:** El miedo provocó que Pedro no quisiera aproximarse a la vida de su hermano, sobre su desaparición, pero después de ver a un joven mostrando su mano, la fotografía y desde ahí comenzó a buscar la información necesaria para saber el paradero de su hermano.

- **Pedro – Carlos:** Carlos es un mirista, por lo que asume la violencia de un modo distinto al que lo asume Pedro. Para Carlos la violencia es recuperar lo que se tiene perdido “nuestros actos de violencia son actos de justicia” sentencia en una discusión con Pedro, quien se opone a todo tipo de guerra y a quiénes están involucrados en ella, por eso se infiere la lejanía que tomó con respecto a la desaparición de su hermano.

- **Pedro – Ex amantes hermano:** Pedro termina metiéndose en la cama de las ex amantes de su hermano (Schlomyt Baytelman, Elena Muñoz) para buscar en ellas retazos de su memoria, no siente remordimiento y comparte después con su mujer sin ninguna culpa. Lo que manifiesta el impedimento de él por tener una relación familiar afiatada por cargar con este peso.

❖ Relaciones Interpersonales:

- Amistades: Pedro se acerca a Carlos, quien era compañero de su hermano en el MIR (Mov. Izquierdista Revolucionario) quien le va entregando algunos trabajos que Pedro va cumpliendo acercándose de este modo al actuar y a la vida que pudo haber tenido su hermano antes de ser detenido.
- Compañeros de partido: Pedro renegaba de la política e incluso su propia mujer lo encaraba que se definiera por un partido, él se alejó ya que aseguraba que en “Dictadura no se podía hacer política”.
- Relaciones “entre clases”: la relación entre clases más clara que se manifiesta es la diferencia entre las dos amantes de su hermano, mientras una era más bien distinguida que vivía en una casa de Las Condes (Schlomyt Baytelman) la otra tenía un procedencia más humilde, que vivía en la población La Victoria (Elena Muñoz).
- Relaciones de Poder: Pedro trabaja para una agencia de publicidad, debe realizar un spot para un jabón y su jefe lo rechaza por ser muy iluminado el set. Él argumenta que es porque así son los baños reales, no como el de los “milicos”. Eso generó su despido.

❖ Relaciones con animales u objetos inanimados

Las relaciones se establecen con los recuerdos plasmados en fotografías o en películas caseros, es de este modo que Pedro logra acercarse a su hermano desaparecido, además que el mismo título de la película “Imagen Latente” significa en lenguaje fotográfico “imagen invisible formada en un material fotográfico como resultado de la exposición y que se convierte en visible mediante el revelado”.

## **V. Coincidencias con la Historia Oficial**

❖ Alusiones Históricas

La película se realiza en 1988, pero está ambientada en 1985. El caso que relata el personaje de Gloria Münchmeyer es el más evidente cuando cuenta su experiencia como presa política en las casas de torturas que tenía la DINA: José Domingo Cañas, Cuatro Alamos y Villa Grimaldi. En esta mujer se manifiesta el trauma que significó para miles que sufrieron las torturas por parte de los agentes, las violaciones que se cometían sobre ellas. Su relato se hace cada vez más dificultoso, se intercala un flashback de la tortura que presenció en la parrilla.

Está el caso además de los familiares de detenidos desaparecidos, que se reunían a recabar información acerca de sus familiares y ahí acordaban movilizaciones para exigir la entrega de sus familiares. Eran común en la época que los familiares llamasen la atención en marchas y pegando las fotos con las inscripciones “¿Dónde Están?” en el metro de Santiago.

El dialogo que Pedro mantiene con Carlos en un café de incógnitos, es una representación del sufrimiento que arrastran las familias al sentir cómo la Dictadura les arrebató la vida, aún en vida. Ya que no saben si su familiar está muerto o si llegará un día, no saben si hay que sepultar los recuerdos y al mismo ser querido.

#### ❖ Alusiones Políticas

La Operación Colombo, fue la maniobra realizada por la DINA para exterminar la cúpula del MIR (Movimiento Izquierdista Revolucionario) durante 1975, donde es imposible no citar el titular del diario “La Segunda” en que decía “Fueron exterminados como ratas”. Bajo ese contexto, el hermano de Pedro, desaparece y forma parte de la larga lista de Detenidos Desaparecidos. En una escena de la película Pedro se encuentra conversando con un familiar (interpretado por Héctor Noguera) en que él le cuenta que habían dado la información de que el cuerpo de su hermano había sido encontrado en Argentina, pero que no era el cuerpo de su hermano, aunque tenía el carné de identidad de él. Coincide con las noticias de la época que informaban que los miristas ‘presuntamente detenidos en Chile’, se encontraban fuera del país realizando acciones ilícitas. En medio de disputas internas se habrían matado entre ellos mismos, y sus cadáveres habían sido

encontrados en Argentina, Panamá, México, Colombia y Francia, pero eso resultó ser una medida de distracción de la DINA para quitarse las responsabilidades por las desapariciones.

En sí existen elementos que se basan en hechos reales o cercanos a ellos, considerando además que la película fue hecha en Dictadura, en dónde el tema de los derechos humanos comenzó a tomar fuerza movilizando a los grupos sociales a oponerse más fuertemente contra el régimen autoritario.

## **VI. Estructura**

### ❖ Historia:

El género al que pertenece es el drama, ya que corresponde a la historia de un hombre que comienza a recabar información que le den las respuestas para saber el paradero de su hermano detenido desaparecido.

### ❖ Narración:

La película está contada a partir de Pedro, es decir del protagonista mismo, en el que va intercalando pensamientos y frases a medio terminar. Está narrada de forma lineal, pero se van intercalando flashbacks que recreen los horrores que se sufrieron. Principalmente en la representación de las torturas y los allanamientos.

### ❖ Fotografía:

La película es un relato personal del protagonista en la búsqueda de respuestas para saber el paradero de su hermano detenido desaparecido. Por lo que el director trabaja mucho con los primeros planos y algunos planos de conjunto, ya que es la visión de Pedro la que se intenta manifestar en la película. Es todo acerca de él, toda la película es su relato en cuanto a la relación que tiene con la Dictadura, la política y con la historia de su hermano. Como dice él “es víctima de una muerte civil”.

❖ Encuadres:

Predominio del primer plano para que la película parezca un relato personal, a la película está basada en la búsqueda de Pedro, por lo que es primordial la existencia de primeros planos que permitan una cercanía con el protagonista.

❖ Música

No es recurrente a lo largo de la película y no incide con el desarrollo de esta.

❖ Banda sonora:

La película carece de una banda sonora que sea característica de la época. Aparecen melodías que complementan el aire nostálgico de la película.

## LA FRONTERA

Ricardo Larraín



Año de Producción: 1990-91.

Director: Ricardo Larraín

Guión: R. Larraín, Jorge Goldenberg

Productores: Filmocentro Cine (Chile), TVE (España), Ion Prod. (Coproducción)

Intérpretes: Patricio Contreras, Gloria Laso, Aldo Bernal, Héctor Noguera, Patricio Bunster, Aníbal Reyna.

Distribuidor: Filmocentro

Fecha de estreno: 25 de Octubre, 1991.

Sinopsis: Ramiro, profesor, es relegado al sur en época de dictadura; descubrirá un mundo paradójal y enigmático, y vivirá un apasionado romance con Maite, refugiada española. (Premio Oso de Plata en Berlín 1992; estrenada en Francia y España).

Formato: 35 mm- Color.

Duración: 115'

## I. Análisis de Guión

### ❖ Argumento

La historia transcurre en una localidad de Puerto Saavedra, a la que se accede por agua. Un profesor, Ramiro Orellana, es relegado a este lugar extremo por denunciar la detención y posterior desaparición de un colega en manos de la dictadura militar y sus agentes.

La historia se desarrolla completamente en este lugar. Ahí Ramiro conoce a Maite una española que huyó de la dictadura de Franco.

Este pueblo ha sido azotado en distintas ocasiones por maremotos. Por lo que en parte giran en torno a ese miedo. La madre y el hijo de Maite fueron arrastrados por la fuerza de las aguas del último.

Ella llora sus muertes en la casa que solían ocupar todos. Lo que resulta parecer un cementerio para esas dos personas.

Por otra parte Ramiro también tenía una familia, destruida tras el Golpe, su mujer se fue al exilio (a Holanda) con su pequeño hijo, Hernán. Vuelven a Chile... y desde Santiago trabajan en la liberación de Ramiro.

Maite y Ramiro se enamoran en las extrañas condiciones en que se conocen... pero a Ramiro le quitan la pena por la que había sido condenado, por lo que debe volver a Santiago.

Intenta convencer a Maite, sin embargo, ella no accede a dejar todo (principalmente a sus muertos) en ese lugar. Aun amando a Ramiro no quiere abandonarlos.

Pero todo termina con el maremoto que mata a su padre. Ella pierde la cordura y decide quedarse ahí con él... salvando con vida tan sólo Ramiro.

Tras la catástrofe el pueblo entero huye al cementerio, el lugar más alto de la localidad, incluso Ramiro.

Llega la prensa e identifican a Ramiro: le preguntan porqué se encuentra ahí a lo que él responde que lo relegaron por buscar a su amigo Oscar Aguirre, lo que vuelve a reafirmar en las cámaras.

#### ❖ Conflicto Principal

El profesor de matemáticas, Ramiro Orellana, es relegado a una distante provincia sureña, en las cercanías de Puerto Saavedra. En esas condiciones debe comenzar una nueva vida (mientras no se de la orden que libere al profesor de esa pena). El pueblo no está preparado para recibir un relegado, constantemente se le acusa de “terrorista” o se le cree un peligroso comunista que amenaza la paz que le da distancia al pueblo.

El delegado, por ejemplo, no sabe como tratar al relegado, nunca habían conocido a uno y, por eso, lo tratan como si fuera un preso con libertad condicional.

#### ❖ Conflictos Secundarios

➤ El relegado se enamora de Maite, una española que vive desde pequeña en ese pueblo. Ella ha perdido a su madre e hijo en ese lugar (producto del maremoto que los azotó) y es imposible que ese amor se desarrolle en algún otro lugar, cuando la pena a la que ha sido sentenciado Ramiro se revoque.

➤ El pueblo, por otra parte, tiene una especie de trauma con el maremoto que los golpeó hace algún tiempo. Para los españoles significa un nuevo quiebre en sus vidas; Maite hace referencia a eso: primero perdieron contra Franco, luego el maremoto y ahora esto (aludiendo a la situación del Chile en Dictadura).



➤ Ramiro estaba casado con Laura y tenían un hijo, Hernán. El compromiso de Laura con la política terminó por separarlos y acabó con la relación. Laura partió al exilio a Holanda, con su pequeño hijo y Ramiro se quedó. Una vez que vuelven, contactan a Ramiro, pues se han enterado que él está en el sur, relegado. Laura está con un nuevo compañero, Gutiérrez, que parece ser un buen hombre. Ambos luchan por sacar a Ramiro de ese lugar, desde Santiago. Hernán no tiene relación con su padre. Sin embargo, en la visita de Laura, Gutiérrez y el adolescente, Ramiro intenta establecer una conexión desde el pasado remoto con su hijo (pues no han tenido uno más cercano ni un presente) cantando el himno de Universidad de Chile (evocando quizás cuando ambos iban al estadio a alentar al equipo de fútbol), sin embargo, no escucha respuestas hasta que la embarcación que los acercaba al pueblo está en retirada, cuando Hernán le dice que si lo recuerda, cantando lo que seguía del “Romántico Viajero”. Este acto deja una especie de promesa de cómo se reestablecerán las relaciones.

## II. Referentes Simbólicos

### ❖ Tipos de Referentes

En la película encontramos símbolos tanto en objetos como en diálogos o alusiones verbales. Las referencias no sólo se dan de forma directa, más bien lo que el director intenta es establecer una relación con el espectador, otorgándole a éste las facultades para terminar la idea.

#### ➤ Objetos.

○ En un comienzo, se muestran elementos que nos hablan de cierta “modernidad”, como lo es el cassette de Inglés con el que estudia el agente de la Dictadura que conduce el vehículo que lleva al relegado a su nueva residencia. Incluso en la escena (que es la primera de la película) los agentes hablan de lo

importante que se vuelven el inglés y la informática en estos días. Otro de los objetos que nos hablan de esta modernidad, dentro de la misma secuencia, es una cámara fotográfica instantánea que los agentes cargan.

- Tanto al comienzo de la película como al final se hace alusión a los héroes de la Patria. Al comienzo, cuando Ramiro es trasladado al sur, los agentes (militares o civiles, no está claro) se detienen en una ciudad. al pasar por ella la cámara se detiene en una intersección cuyos calles son las Avenidas Prat y O'Higgins. Poco después estacionan en una plaza para tomarse una foto. En primer plano están ellos (los dos agentes y el profesor), en segundo, una bandera de Chile hecha con flores, y, más atrás, un busto a un personaje, que parece ser Arturo Prat.

Hacia el final de la película, Ramiro y el buzo buscan más “tesoros” en el mar y Ramiro se sumerge a buscar algo nuevo encontrando una estatua que antes del terremoto (explica el buzo) estaba en el centro de la plaza del pueblo. La estatua es de los libertadores y Ramiro la reconoce como el Abrazo de Maipú, Ramiro agrega asombrado “Los padres de la Patria, ¡en el fondo del mar!”

- Objetos que recuerdan al maremoto. Más allá de la figura del primer maremoto (aquel que ocurrió cuando Ramiro aún no llegaba a la localidad) la película está llena de objetos que lo recuerdan. Ejemplo de esto son la casa visitada por Maite, la búsqueda del buzo por el “hoyo que conecta los mares”, y las fotografías y recortes de prensa de don Ignacio, Padre de Maite.

- Otro objeto que pese a aparecer una sola vez resulta importante es la alusión a la Revista Solidaridad, publicación de la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica, en la que aparecen los Profesores Relegados en 1985.

- Otros.

- Sin lugar a dudas, la figura del maremoto resulta de vital importancia, tanto como por su valor literal en la película (el que nos señala que el maremoto le cambió la vida al pueblo entero, el que lo muestra como un misterio y el que al final vuelve al trauma inicial) como por el valor que le podemos entregar los espectadores, en esta tarea de terminar la significación de los elementos.

Desde el punto más literal, el maremoto desplazó a todo el pueblo. Las casas que visita Maite eran antes habitadas y ahora están abandonadas pues el mar las destruyó. La capilla está sumergida (o destrozada, no queda claro) quedando sólo a flote su torre, el campanario.

Pero, saliéndonos un poco de ese punto de vista e involucrándonos más con la historia, el maremoto lo podemos ver como una catástrofe igualable a la de la Dictadura, que arrasó con todo un pueblo y eclipsó su memoria. El improvisado cementerio que ata a la española a la localidad no es más que un lugar donde llevar flores a los familiares desaparecidos (su hijo y madre).

- Ramiro le pregunta a Maite el porqué de su acento si llegó tan pequeña a nuestro país, a lo que ella responde: “algo había que conservar, primero perdimos la guerra en España, luego un hombre hermoso y cobarde me hizo un hijo y huyó, luego el maremoto y después volvimos a perder”. El acento también representa la identidad española de ellos.

- La locura que ronda el pueblo no es evidente, pero la podemos divisar reiteradamente, en distintas oportunidades. En primer lugar se encuentra la situación de don Ignacio, que parte de vez en cuando a España y, en su interior, el cree verdaderamente estar allá por un momento. Por otro lado, el día que Ramiro le va a entregar los mariscos recolectados a Maite, se escucha a una mujer tararear una melodía. La misma melodía que Maite tararea al final de la película, cuando su padre ha muerto en el subterráneo de la casa producto de la primera ola

de la subida de marea de esa noche. Maite no quiere ir a refugiarse y parece fuera de sí, mientras Ramiro le ruega que vaya con él a refugiarse al cementerio del pueblo, en lo alto de un monte. La misma locura que lleva al buzo a sumergirse en el mar en vez de partir con el resto del pueblo al cementerio.

- Las creencias católicas y las locales. La existencia del padre Patricio y de la machi Hilda. Ambos son de vital importancia para el pueblo, pero la sacerdotisa mapuche siempre puede ver más allá, curando la enfermedad de Ramiro o previniendo al padre Patricio del maremoto que se viene. Mientras, el cura parece atado de manos por la religión, lo que se manifiesta hacia el fin del filme cuando le pide a Dios una señal para saber si creer o no en ritos paganos.

- A Ramiro se le trata de terrorista en la primera fase de la película. Tanto el delegado como el sacerdote lo tratan así. El sacerdote además lo cree un comunista y, por lo mismo, le advierte de moral y buenas costumbres en su casa parroquial.

- La presencia de Franco. Los refugiados españoles (Maite y su padre, Ignacio) tienen recurrencias a Franco. es más, la simple presencia de estos personajes nos habla del Dictador español.

#### ❖ Locaciones

La historia se cuenta en un pueblo cercano a Puerto Saavedra, bastante alejado de la capital.

La mayor parte de los escenarios son: la Iglesia, la casa de los españoles, la biblioteca de Maite, la delegación, el mar, la antigua casa de Maite a orillas del mar.

### **III. Construcción de Personajes**

❖ Protagonistas

Ramiro Orellana. Él es profesor de matemáticas y está en calidad de relegado por haber firmado una carta que hablaba del secuestro y desaparición del profesor Oscar Aguirre.

❖ Secundarios

Maite, el sacerdote, El buzo, don Ignacio.

❖ Incidentales

Los dos agentes, el borracho ayudante de buzo, dueña del restaurant, Laura, Hernán, Gutiérrez, Sra. Hilda.

#### **IV. Articulación de Relaciones Interpersonales**

❖ Caracterización de las Relaciones

- **Ramiro- Maite** Desde el comienzo la relación es de bastante empatía, sin embargo, a poco andar se transforma en una relación amorosa. Sin embargo, no queda claro si ellos se aman o se mantienen juntos para no seguir sufriendo (en el caso de Maite) o para no estar tan solo (en el caso de Ramiro).

- **Ramiro- Delegado (y su secretario)** La relación entre ellos es algo más tensa. El delegado jamás ha tenido un relegado en su pueblo y no sabe qué hacer con él, tomado medidas como abrir un libro de firmas para que Ramiro lo firme cada cuatro horas. El secretario está en la misma situación que el delegado. En esa permanente confusión de cuál es la pena que cumple Ramiro en ese lugar, cometen errores como revisar su correspondencia, no dejar que su familia llegue al pueblo, no permitirle quedarse con sus revistas, etcétera.

- **Ramiro- Padre Patricio** La relación entre ellos es aún más compleja. Comienza de muy mala forma, cuando Ramiro se dirige a enseñarle una

carta del Arzobispado de Santiago, que pide a Patricio que deje al relegado permanecer en la Iglesia mientras cumpla la pena. Él obedece, pero cree que Ramiro, por ser un castigado por la Dictadura, es un comunista, sin respeto por las creencias católicas, llegando a presentarlo públicamente en una misa como un “terrorista” (como ya señalamos). Esta relación denota en cierta manera, la fuerte confusión existente entre la población, finalmente Ramiro le aclara que él sólo firmó una carta denunciando la desaparición de un colega, con lo que las especulaciones del padre Patricio terminan.

- **Ramiro- Dictadura:** Ramiro parece tener una relación bastante pasiva con la Dictadura. Esto se demuestra cuando le enrostra a su ex esposa que ella lo abandonó por su lucha por “una causa”. Esto nos aclara que Ramiro jamás estuvo involucrado en la oposición a la Dictadura. Sin embargo, después de la visita de su ex esposa e hijo, Ramiro se va a un bar y un poco ebrio les dice a los hombres que ya se han parado a bailar que ellos están bailando y no se enteran de las atrocidades que pasan en Chile y en el mundo, que no les importa nada. Aunque al parar la música y detenerse las parejas, él les dice “Sáquenme a bailar a mí”, y uno de los señores que bailaba lo saca a bailar, Ramiro en lágrimas baila con él. Parece que él comienza a tener conciencia de su voz.

#### ❖ Relaciones Interpersonales

➤ Amistad. El relegado no forma vínculos muy potentes en su estadía en el pueblo aparte del que tiene con Maite. El único lazo que podría considerarse de “amistad” sería el que sostiene con el buzo, sin embargo, la relación es tan corta que no podría catalogarse de amistad. En cuanto a su vida anterior al relegamiento, parece que la amistad más fuerte es la que tiene (potencialmente) es con Laura, su ex esposa, pues es ella la que se encarga desde Santiago de

gestionar el envío de dinero, prendas, lectura y artículos personales. Así también se encarga de alegar por la “libertad” de su ex esposo.

➤ Amorosa. La relación entre Ramiro y Maite es la única en la historia. Ellos tienen una relación que más que de amor, parece de necesidad. Las escenas que nos muestran a estos personajes como pareja son de sexo (excepto cuando son sorprendidos teniendo relaciones en la playa por el delegado y él la cobija para que puedan marcharse junto a los hombres).

➤ Compañeros de Partido. En la historia no se habla de partidos políticos. Sin embargo, la presencia de Gutiérrez y Laura parecen dar cuenta de ese segmento de la población que se organizaba en la clandestinidad para oponerse al Régimen Militar. Ellos, además, hablan de “compañero”, figura tan utilizada por la izquierda.

➤ Relaciones entre clases. No se evidencia alguna. La historia transcurre al sur del mundo donde no parecen existir diferencias socioeconómicas.

➤ Relaciones de Poder. La más evidente es la relación entre Ramiro y el delegado. Este último parece tener el control de la situación por primera vez en el pueblo y se aprovecha de esta dominación sobre Ramiro. Existe otra relación de poder mucho más secundaria, que es la del mismo delegado con su secretario, quien lo obedece en todo teniendo que pasar las noches en la delegación para recibir las visitas de Ramiro cuando va a firmar.

➤ Relaciones de Familia. No son eje de la historia. El hijo de Ramiro está separado hace mucho tiempo de él por el exilio de su madre, sin embargo se divisa una relación pasada, con las tardes en el estadio apoyando a Universidad de Chile. Por otro lado está la relación de Maite con su padre; ambos se quieren porque son lo único que el otro tiene en esta vida.

➤ Otros. Otro tipo de relación que se puede apreciar es la del padre con sus correligionarios. Él parece ser una figura distante. Se nota cuando le dice a Ramiro que no necesita saber nada más, en vez de interesarse por la vida del colega secuestrado.

❖ Relaciones con objetos inanimados animales

La relación que algunos personajes tiene con el maremoto. O la relación de Maite con la casa- cementerio donde le deja flores a sus muertos.

## **V. Coincidencias con la Historia Oficial**

❖ Alusiones Históricas

Efectivamente desde la década de los '80 en Chile se comenzó a practicar la pena de relegamiento que consistía en enviar a una persona que no fuera lo suficientemente peligrosa como para detener pero tampoco para dejar libre, a lugares remotos. Para alejarlo de sus núcleos más cercanos y como una especie de castigo. Por ende la historia central de esta película alude a una situación vivida y practicada en Chile.

El exilio español por la dictadura de Franco.

❖ Alusiones Políticas

Sólo encontramos un par de estas que no tiene mayor importancia. El exilio de la ex esposa de Ramiro, y una confusa fotografía de Ignacio que el presenta como el Frente de Durango, sin embargo resulta extraña esta aparición, pues el Frente al que él hace alusión es en realidad el CDP Durango (Comité de Defensa Popular de Durango) fundado en 1978 en México, y que se dedicaba a repartir predios privados entre personas para la creación de viviendas. Sin embargo, esta alusión parece ser más que nada un paréntesis de la historia o tal vez un trastorno de Ignacio, por no ser parte de su contexto la historia política mexicana de fines de la década del '70.

## **VI. Estructura**

❖ Historia

Es un Drama.

❖ Narración

La narración es cronológica y lineal.



### ❖ Fotografía

Es una película de época, está ambientada en 1985 por lo que vestuarios e imágenes responden a eso. Aún así, resulta un poco atemporal en cuanto se trata de un pueblo alejado de la vida moderna que se vive en Santiago. Sin embargo, la aparición de una publicación de la revista Solidaridad del '85 resaltan esta parte de la reconstrucción. La utilización de la lluvia también es importante.

### ❖ Encuadres

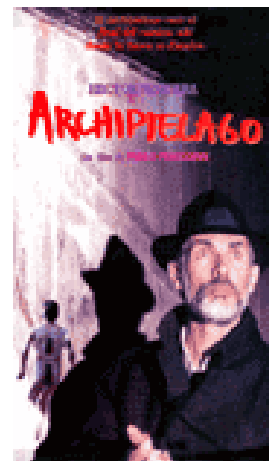
Existe una utilización bastante apropiada de la profundidad de campo (un buen ejemplo es el de la fotografía de los dos agentes y Ramiro, la bandera, y el busto al final), también es una película que distribuye los tipos de planos: no se encarga de contar todo a través de un solo plano; hay desde panorámicos a detalles.

### ❖ Música

Se utiliza siempre para acentuar el dramatismo de una imagen, por ejemplo: cuando Ramiro volvía tras su reunión con Laura y Hernán, comienza a sonar una música que acentúa la sensación de soledad, pena y alegría que siente Ramiro. O la melodía tarareada por Maite cuando su padre ha muerto.

# ARCHIPIÉLAGO

Pablo Perelman



Año de Producción: 1992.

Dirección: Pablo Perelman

Guión: P. Perelman.

Productores: Televisión Nacional, Pablo Perelman (Chile/TVE (España) /IMA Films (Francia).

Coproducción.

Intérpretes: Héctor Noguera, Ximena Rodríguez, Alicia Fuentes, Tito Bustamante, Elsa Poblete.

Distribuidor: Filmocentro

Fecha de Estreno: 2 octubre, 1992.

Sinopsis: Un arquitecto, especialista en Vivienda social, después del golpe militar, decide actuar clandestinamente en política. Herido en la frente, mientras agoniza, cree vivir una aventura en el mundo mágico de los chonos, en el sur de Chile.

Formato: 35mm-color

Duración: 80'

## I. Análisis de Guión

### ❖ Argumento:

Un arquitecto asiste a una reunión política con pobladores de unos edificios que él mismo diseñó, la Villa Portales en Estación Central. Se desata un allanamiento de la DINA, Tito (Hector Noguera) recibe un balazo a quemarropa en plena frente. Es dejado en un vehículo y ahí comienza el sueño hacia la muerte del arquitecto. En esta ilusión se traslada hasta Chiloé, donde el pasado se mezcla con el presente y no se sabe qué es la realidad. En medio de este archipiélago, sus islas que se alejan cada vez más unas a otra.

Además se van mezclando sueños que él tiene dentro de la misma alucinación, en donde aparece compartiendo con los indios chonos, extinguidos hacía tiempo de la zona. Archipiélago es un filme algo hermético, a medio camino entre la vigilia y los sueños. Es una película que juega mucho con la psicología o la parte más inconciente del protagonista, donde la mayoría de las apariciones forman parte de su conciencia. En sí la película representa el camino hacia la muerte de Tito.

### ❖ Conflicto principal:

El principal conflicto es el desatado tras el allanamiento de los integrantes de la DINA, que irrumpen en un departamento y en medio de los relatos posteriores se van mezclando imágenes de los acontecimientos acaecidos, en donde pobladores son sacados a la fuerza del departamento, las mujeres tratadas de forma brutal. Mientras Tito agoniza en una camioneta, alucina en que es trasladado hasta Chiloé por los mismos agentes de la DINA, específicamente por quien le dispara (Eduardo Gatti). Alucina con que es relegado a esta zona para realizar la reconstrucción de las antiguas iglesias de la zona que son financiadas por los japoneses que se han

instalado en el sur de Chile para explotar los recursos naturales, especialmente los árboles autóctonos. Con ir y venir de imágenes, que se mezclan con la realidad y los sueños del agónico arquitecto, además se genera otra ilusión dentro de este mismo sueño, y en él se encuentra Tito compartiendo con los indios chonos durante la colonización española.

#### ❖ Conflictos Secundarios

En medio de su delirio, comienza a tener un segundo sueño, que él forma parte de los españoles que llegaron a la zona de Chiloé y los archipiélagos del sur a colonizar, quienes son representados como los que exterminarán a los indios al someterlos a su propia cultura. Él se representa como un misionero de las congregaciones jesuitas que se instalaron en la zona, se queda junto a los indígenas para salvarlos. Sin embargo, nada consigue, pues el poder de los españoles con sus armas es mayor y se ponen sobre la cultura de los indios chonos, una erudición que no era la de ellos “murieron de pena” le dice el sacerdote chilote al arquitecto cuando le cuenta la historia sobre los indios en el primer sueño que tiene Tito.

## **II. Referentes Simbólicos**

#### ❖ Tipo de objetos presentados:

- Objetos.
- Salero: un salero está siempre presente. Este salero lo saca Tito de la mesa en la que se reunió con los pobladores de la Villa Portales y aparece cuando él está en Chiloé. Es decir es un elemento real que aparece en los relatos ficticios que aparecen dentro de la historia.
- Armas: se representan en el relato con los indios chonos. Son una herramienta de sometimiento y exterminio
- Árboles: el raulí y el roble son los que entregan la mejor madera, la más noble, estos árboles son lo más fuerte y son autóctonos de la zona, los japoneses

los explotan para hacer de ellos astillas. Son lo que están por extinguirse de los antiguos bosques en dónde habitaban los chonos.

○ Iglesias: son la representación de la colonización, ellas fueron la irrupción de la cultura española, de la explotación de los árboles nativos para su construcción, pero además hacen referencia al rol que ejerció durante la Dictadura. Una parte de la iglesia fue disidente del autoritarismo en Chile, mientras que otra, fueron cómplices al ocultar ciertos atropellos cometidos. En una escena en que el arquitecto quiere levantar el piso de la iglesia que debe refaccionar, al levantar una pesada tapa, se encuentra con la sorpresa que bajo ésta hay calaveras, de son de los indios chonos.

❖ Locaciones:

Las locaciones se desarrollan principalmente en exterior, siendo la más utilizada en la zona de Chiloé, los bosques y mares de la zona, que es dónde se desarrolla gran parte del relato. Además que se muestra el sitio en dónde se desató el allanamiento, en la Villa Portales, los edificios son recurrentes en superposición de imágenes.

### **III. Construcción de Personajes (descripción de ellos)**

❖ Protagonistas:

Arquitecto. (Héctor Noguera)

Tito es un arquitecto que es abatido en un allanamiento de la DINA, Ahí comienza una superposición de relatos ficticios que tiene el protagonista mientras sufre su agonía por el disparo que le llegó en la frente. Es relegado a Chiloé, ahí debe reconstruir las iglesias construidas por los misioneros jesuitas cuando los españoles fueron a la conquista de la zona. Además al mismo tiempo alucina que es un misionero jesuita y se instala a convivir con los indios chonos que habitaban

esa zona en el pasado. Por lo que resulta ser un personaje que esta en permanentes sueños, por lo que la película representa

❖ Secundarios:

Es difícil establecer claramente a los actores secundarios, pues están permanente apareciendo en los tres relatos que se dan en la película. Mientras la mujer del arquitecto aparece en la realidad como tal, en el relato de Chiloé es la dueña de la casa en dónde él debe vivir mientras realiza su trabajo y en el relato con los indios chonos es una indígena más. Así sucede con varios personajes.

❖ Incidentales:

Efectivos de la DINA, quienes allanan el departamento y desencadenan los relatos ficticios del protagonista. Además podríamos mencionar a los personajes que se mezclan en la narración, los indios chonos, el japonés que financia los arreglos a las iglesias

#### **IV. Articulación de Relaciones Interpersonales**

❖ Caracterización de relaciones

No se representan relaciones interpersonales muy determinadas o que tengan un desarrollo en la narración, ya que la película es un ir y venir de flash de imágenes que impiden establecer relaciones entre los personajes llamativos. Principalmente es la relación entre el protagonista y su conciencia, en dónde experimenta distintos sueños mientras se encuentra agonizando tras ser impactado por una bala disparada por un agente de la DINA.

❖ Relaciones Interpersonales:

- Amistades: El arquitecto tiene un amigo, que después en el relato que transcurre en Chiloé resulta ser el sacerdote, alguien que al parecer repudia a los disidentes de la Dictadura.

➤ Compañeros de partido: La relación más clara de este tipo, es la colaboración que presta en una reunión clandestina el arquitecto con los pobladores de la villa.

➤ Relaciones de Poder: los japoneses son quienes financian la reconstrucción de las iglesias, pero en el fondo ellos sólo pretenden hacer una buena acción por el pueblo para poder llevar a cabo sus pretensiones económicas en la zona, como la explotación de los bosques y la explotación de los recursos marinos. Otra relación de poder que se puede establecer es la que tiene el profesor con el chofer de la DINA (Eduardo Gatti) que lo deja en el traspasador para ser trasladado a Chiloé. Él es quien en el relato sobre el allanamiento le dispara en la frente y en el vehículo (cuando el protagonista ya se encuentra alucinando) el efectivo del organismo tienen un trato reverencial con el arquitecto, manifestándole su respeto por ser un profesor tan reconocido.

❖ Relaciones con animales u objetos inanimados

Las iglesias son elementos llamativos, ellas a pesar de lo bellas que son, representan la colonización española y posterior extinción de los indios chonos.

## **V. Coincidencias con la Historia Oficial**

❖ Alusiones Históricas:

La alusión histórica se manifiesta en que la historia se desarrolla en tiempo de dictadura. Eso es lo más destacado. Pero además como la película además narra la historia del pueblo chono. En dónde se narra la historia de ellos, mostrando películas que el mismo protagonista vive después. Se puede desprender un paralelo entre el exterminio de los chonos por parte de los españoles, que llegaron a someterlos a sus costumbres, terminar con sus ideas religiosas principalmente imponiéndoles el catolicismo. Por otro lado están los perseguidos por la DINA

quienes fueron apresados e incluso asesinados por ser disidentes del régimen, logrando de alguna forma un exterminio similar.

En una parte de la película, el sacerdote que le cuenta la historia de la colonización española, le muestra una filmación que recrea una escena de la película filmada entre 1910 y 1930 por el sacerdote salesiano Alberto María De Agostini, en la que aparece una familia de canoeros australes navegando por los canales.

#### ❖ Alusiones Políticas:

La alusión política más llamativa es los allanamientos perpetrados por los organismos de la DINA que significaban la inminente muerte de quienes eran apresados o la detención y tortura. Además se relata el tema de la relegación, sufrida por muchos detenidos durante la Dictadura, quienes eran enviados a lugares lejanos a cumplir tareas, pero estaban constantemente vigilados por agentes de la dirección de inteligencia. La película más que contener mensajes explícitos y representaciones de la dictadura, es la fantasía de un detenido por la DINA, pero en sí la película está caracterizada por elementos fantásticos.

## **VI. Estructura**

#### ❖ Historia

Es una historia que está contada de modo confusa, dos de las cuales son flujos de la conciencia. Por lo mismo es imposible establecer que la película está contada en orden cronológico, pues los tres relatos: del arquitecto detenido en medio de una reunión, su paso por Chiloé al ser relegado con la misión de restaurar las iglesias y finalmente su convivencia con los indios que habitaron antiguamente la zona. Las 3 historias se relatan mediante montaje de planos muy breves, impidiendo establecer las fronteras entre uno y otro, lo que dificulta la direccionalidad que permite establecer un orden en la historia.

#### ❖ Narración

Es imposible decir que la película tenga una narración lineal, pues es la mezcla constante de las distintas historias que se ven contando. Es la conjugación del



drama con la ficción, por lo que la narración son constantes flashbacks, que hacen que todo parezca algo que no es real en la película.

#### ❖ Fotografía

La película como se basa en el personaje del Héctor Noguera, por lo que la imagen está constantemente en conexión con él. Además de poseer un relato psicológico, donde es protagonista de sus propios sueños, por lo mismo que la imagen se centra principalmente en él, para transmitir en cierta medida las emociones de perturbación y susto que lo acompañan durante los distintos relatos que vive.

#### ❖ Encuadres:

Predominio de los primeros planos, incluso constantes primerísimo primer plano a los ojos de él, sobre todo para demostrar temor y sufrimiento. Además son recurrentes los planos generales para mostrar la zona de Chiloé, el mar y los bosques nativos. Finalmente son recurrentes los contrapicados hacia el protagonista, pero la mayoría de las posiciones de cámara son dirigidas hacia él.

#### ❖ Música:

La película carece de sonido, no se logra identificar una música que sea complemento del relato, sino que abundan los silencios, en este sentido podemos afirmar que la ausencia de sonido le entrega al desarrollo una mayor tensión, que sea sólo el personaje principal lo que determine todo el acontecer que se va generando a lo largo del film.

#### ❖ Banda Sonora:

No cuenta con banda sonora, pero sí se logran identificar escasos sonidos, melodías pero que no son un complemento para el relato. Además se intensifica el sonido ambiente, lo que caracteriza al sur de Chile, sonido de aves, viento, el mar.

# AMNESIA

Gonzalo Justiniano

Año de producción:  
Director: Gonzalo Justiniano  
Guión: G. Justiniano y Gustavo Frías  
Productores: Cine Chile



Intérpretes: Julio Jung, Pedro Vicuña, Nelson Villagra, Marcela Osorio, Myriam Palacios, Alexandra Rencores

Distribuidor: Filmocentro.

Fecha de estreno: 28 de julio 1994.

Sinopsis: En Valparaíso, Ramírez encuentra a Zúñiga, su antiguo sargento en el regimiento; los recuerdos del pasado emergen: ellos participaron de un campamento de presos políticos en el desierto, en la época de la dictadura.

Formato: 3mm-color

Duración: 90'

**Obtuvo ayuda del Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes (Fondart) para rodaje y postproducción.**

## I. Análisis de Guión

### ❖ Argumento

La película está ambientada durante la dictadura y narra la historia de un grupo de soldados que deben ejecutar las órdenes de sus superiores en un campo de detenidos ubicado en pleno desierto.

El Soldado Manuel Ramírez (Pedro Vicuña) era tímido y sólo acataba las órdenes del Sargento Zúñiga (Julio Jung). Ramírez carecía de personalidad, por lo que Zúñiga aprovechando su condición de superior, abusaba con los mandatos que entregaba a Ramírez, con el cuál tenía un trato más cercano que con los otros conscriptos.

Luego de varios años, Ramírez se reencuentra con Zúñiga en Valparaíso, y en una noche recuerdan lo vivido en el Batallón de la Ruta del Diablo. Donde recuerdan episodios fuertes vividos por el conscripto.

### ❖ Conflicto Principal

El conflicto principal es la relación que se establece entre el soldado Ramírez, un conscripto que debe cumplir las órdenes de su superior, el Sargento Zúñiga. Se representa el trauma que los conscriptos arrastran por el resto de sus vidas por los actos cometidos bajo las órdenes de sus superiores. Incluso genera locuras como la que experimenta el Capitán Mandiola (Nelson Villagra) que vive atormentado por las tareas que debe cumplir y el rechazo a las órdenes superiores.

### ❖ Conflictos Secundarios

Es la relación que adquieren con la institución algunos militares, mientras están algunos por el honor de pertenecer al ejército, en defensa de la patria, están otros que aspiran a ir escalando grados hasta llegar a lo más alto, por lo que no tienen ningún temor a llevar a cabo la misión que sea., con un excesivo sentido del mando y la fuerza.

## II. Referentes Simbólicos

### ❖ Tipo de objetos presentados:

#### ➤ Objetos.

○ Pescados: Ramírez junto a su mujer salen a comprar para preparar la cena de aniversario, eso simboliza los sobrenombres que utilizaban entre los altos cargos militares para llamarse. El general que daba la orden, llamado sólo como Marambio era “Cabeza de Pez” y el capitán a cargo de llevar a cargo la orden era el Capitán Mandiola (Nelson Villagra) cuyo apelativo era “Boca de pez”

○ Armas: Ramírez no sabe utilizar para matar (cuando debe llevar a cabo la orden de fusilamiento a los presos) pero que más adelante está a punto de utilizarla frente a quien fuera su superior en el desierto.

#### ➤ Otros.

○ Las canciones marciales, que animaban a los conscriptos a deberle lealtad a Chile y al Ejército. Principalmente se manifiesta en la película esa fidelidad que algunos militares tienen a su uniforme por sobre los valores humanitarios, se convencieron que los disidentes, fueran quienes fueran eran el enemigo, incluso llegando a matar a quemarropa a una mujer a punto de dar a luz, en la película se describe la situación en que Marta (Marcela Osorio) es socorrida por Ramírez (Pedro Vicuña) pero al enterarse que la mujer está fuera de su celda, Zúñiga la amenaza de que vuelva, al no tener respuesta y sentir que estaba bajo amenaza, le dispara, matándola.

### ❖ Locaciones

Los acontecimientos se desarrollan en el desierto, en el norte de Chile y en Valparaíso, donde estos ex militares se reencuentran tras años de tratar de olvidar lo vivido. Sin embargo, el desierto se transforma en un elemento primordial, ya que representa la cárcel para todos, aunque sea un espacio abierto, todos, incluso el capitán Mandiola, se siente preso de esa inmensidad.

### III. Construcción de Personajes

#### ❖ Protagonistas

Soldado Manuel Ramírez (Pedro Vicuña).

Se presenta en el inicio de la película como un sujeto que sufre problemas mentales, que se demuestra cuando el vendedor de pescados le dice a la mujer de Ramírez “Está mejor el caballero, ahora puede andar solo”. Además que tiene una risa en la cara característica de los que sufren algunos trastornos mentales. La película es un antes y un después de Ramírez,

#### ❖ Secundarios

Sargento Zúñiga (Julio Jung) / Capitán Mandiola (Nelson Villagra)/ Severino Carrasco (José Secall) / Roberto Alvear (José Martín)

#### ❖ Incidentales

Mujer Riquelme / Marta (Marcela Osorio) / Marambio

### IV. Articulación de Relaciones Interpersonales

#### ❖ Caracterización de relaciones

- **Ramírez - Zúñiga:** Zúñiga quiere hacer de Ramírez un buen soldado, porque sabe que es moldeable. Se ejerce una relación de poder de quien quiere aspirar a más en el ejército y que puede ejercer su mandato con alguien más débil. Ramírez arrastra toda la presión que sintió en el desierto, cuando tuvo que matar a sangre fría a los 2 detenidos que quedaban por orden de Zúñiga,. Quien lo amenazó que si no lo hacía, moriría él. Por eso

cuando lo encuentra, no sabe qué tipo de lazo establecer con él y es quien desea que muera, de matarlo. Es Severino Carrasco (José Secall) quien le pide que no lo mate, que ya ha recibido suficiente

- **Ramírez – Carrasco:** cuando Zúñiga ejecutó a 5 detenidos, dejó sólo en medio del desierto a Ramírez, dándole la orden de enterrar y quemar los cuerpos. Entre esos estaba el de Severino Carrasco (José Secall) quien no murió. Ramírez le salvo la vida, porque lo dejó huir y continuaron en contacto. Carrasco quería vengarse de Zúñiga, por eso cuando Ramírez lo encuentra le da aviso al ex prisionero. Entre ellos está la relación de que los unió una situación extrema. Manifestándose que los conscriptos en el fondo acataban órdenes que los marcaron por el resto de sus vidas.

- **Sargento Zúñiga – Capitán Mandiola:** Mandiola (Nelson Villagra) tenía a cargo el Batallón Ruta del Diablo, en dónde debía acatar las órdenes de sus superiores, de Marambio, quien no aparece y sólo es su voz la que se representa. Mandiola era un militar de servicio y sólo quería irse del desierto. Ejerce el mismo acto cobarde, de delegar las órdenes a quienes tiene un rango inferior, en este caso Zúñiga. Sin embargo a Mandiola la situación que vive lo está enloqueciendo, no puede llevar a cabo los mandatos que se le entregan. Cuando se le ordena que limpie el lugar, es decir, que acabe con la vida de los dos presos que quedan y además que levante el campamento, no es capaz de hacerlo. Con su mejor tenida de militar se para al frente de los soldados y ante la incredulidad de Zúñiga, le pide a Ramírez que tome nota, en la que firma que la guerra ha terminado, que ha llegado la paz, los prisioneros quedan en libertad y que el sargento Zúñiga sea ascendido, quién no acepta las tonteras que dice su superior, desautorizándolo pues está loco, obliga a Ramírez que dispare contra los prisioneros y que prenda fuego al lugar. Se manifiesta así una relación que se rompe cuando el Capitán no realiza lo que se le ordenó hacer, y Zúñiga no respeta, a pesar de que es un

superior, lo emanado por Mandiola, pues no está haciendo lo que se le decretó.

- **Zúñiga – Amnesia:** repetía constantemente esto, principalmente después de su reencuentro con Ramírez, sabía que la carga la llevaría de por vida, pero debía experimentar una amnesia controlada, olvidar lo malo y sólo tener noción de lo bueno ocurrido, pero como Zúñiga fue quién más actos deplorables efectuó, sólo necesitó de la ayuda psicológica más tarde para olvidar, rememorando los años en el desierto como algo trivial, casi anecdótico evitando recordar los momentos crueles, como cuando le disparó a Marta (Marcela Osorio) antes de dar a luz. Incluso el mismo Zúñiga hace una alusión a todos quienes tuvieron amnesia “primero nos daban órdenes para matar y ahora aparecen dándose la mano con los mismos que ellos consideraban sus enemigos”. Lo que parece ser un claro reproche a quienes delegaban el trabajo sucio a los subalternos y que no pudieron tener una amnesia por lo que hicieron.

#### ❖ Relaciones Interpersonales

➤ Amistades: no se establecen relaciones de amistad dentro de la historia, aunque Zúñiga cuando se reencuentra con Ramírez inocentemente cree que ha encontrado un amigo que en el fondo sólo quiere que él muera. En el ejército, con las experiencias al límite que se viven, es imposible que se generen amistades, se infiere que entre Carrasco y Ramírez se mantuvo una amistad por años, que de algún modo volvieron a contactarse y ambos querían que Zúñiga muriera. Uno porque lo empujó a vivir todo lo que terminó trastornándolo y el otro, porque fue quien casi lo mata, y aún continúa con las secuelas.

➤ Compañeros de partido: Sólo se establecen relaciones de rangos de poder en el mismo ejército.

➤ Relaciones “entre clases”: No se manifiestan en la película. Aunque el hecho de que Zúñiga se sintiera por el grado militar superior a sus soldados,

podía menospreciarlos incluso al grado de tratarlos como “huevones” y que él haría de ellos unos buenos soldados, especialmente con Ramírez.

➤ Relaciones de Poder: Como la película es en torno a las relaciones de poder entre los militares, es evidente que esta relación sea la más llamativa. Entre los capitanes, sargentos y soldados, en cómo se delegan las ordenes a los mandos inferiores quiénes deben llevar a cabo el trabajo sucio, convenciéndolos que de lo que están haciendo está bien, que están viviendo en una guerra que nadie sabe cuál es. Se manifiestan tres luchas de poder claramente en la película:

- Mandiola: un capitán de ejército que no está conforme con los órdenes que debe llevar a cabo y lo único que desea es que lo saquen de la misión, lo que le ha provocado cierta locura.

- Zúñiga: debe llevar a cabo las órdenes que le delega Mandiola, pero a diferencia de su superior, él las ejecuta de forma segura, honrosa, con sentido de mando y fuerza.

- Ramírez: él representa a la mayoría de los conscriptos que tuvieron que llevar a cabo las órdenes de asesinatos, acribillamientos, y todos los excesos contra los presos políticos.

#### ❖ Relaciones con animales u objetos inanimados

Existen muchos simbolismos, pero no se establecen relaciones explícitas de los protagonistas con algún objeto. Aunque Ramírez al final de la película, cuando tienen frente a él a Zúñiga, a punto de matarlo, le dice que ahora sí sabe usar las armas para matar, siendo que el mismo Zúñiga obligó a que lo hiciera.

## **V. Coincidencias con la Historia Oficial**

#### ❖ Alusiones Históricas

La película no constituye una reconstrucción histórica, sino que trata el tema de los centros de detención más extremos que se tuvieron durante la Dictadura, siendo el



desierto un perfecto lugar para cobrar víctimas que nunca más pudieran encontrarse.

La película cuenta con dos relatos, el de los años de dictadura, que son los relatos que permanentemente se hacen y en el período actual, en donde Ramírez se encuentra con Zuñiga en Valparaíso y recuerdan lo vivido en el campo de detenidos.

#### ❖ Alusiones Políticas

La representación política que claramente se expresa, no es de los sectores que se disputaban en Chile, sino que es la misma Dictadura. Los prisioneros que estaban en el centro de detención, eran disidentes del régimen. La más clara alusión a este tipo de persecución lo representa el periodista español que está detenido junto a los otros prisioneros. Alvear era homosexual, comunista y periodista, además de que rompió las reglas y escribía durante su detención, pero aún así el Capitán Mandiola le salvó la vida, desobedeciendo órdenes emanadas de su superior, Marambio.

## **VI. Estructura (Lenguaje)**

#### ❖ Historia

La película pertenece al género dramático, y tiene la característica de realizar una representación de los campos de prisioneros. A lo largo de la película se van manifestando las consecuencias sufridas por aquellos militares de grados inferiores que debían llevar a cabo las órdenes de sus superiores, ejecutando el '*trabajo sucio*' durante la Dictadura. Además de demostrar los abusos de poder que cometían hacia los conscriptos.

#### ❖ Narración

La narración corresponde sólo a un día, el mismo día en que Ramírez celebra el aniversario con su mujer. Ahí es cuando se reencuentra con Zúñiga y comienzan a recordar las experiencias vividas en el desierto. Existen permanentes relatos, que permiten comprender el desarrollo de la historia en la actualidad y el

desenlace que esta tiene. Ramírez sólo quiere venganza contra Zúñiga por el mal que le provocó su autoritarismo mientras era soldado.

❖ Fotografía

“Amnesia” se representan en dos escenarios, uno actual que se desarrolla durante un día cualquiera en Valparaíso, el que se intuye es invierno, pues de día está lloviendo y la noche es muy oscura y fría. Sin embargo, donde hacen un trabajo mayor en cuanto al tratamiento de la imagen es en los relatos que ocurren en el desierto, que realizan muchos planos generales, para demostrar la inmensidad de esa “cárcel”, en dónde no sólo se encuentran los prisioneros, sino que los mismos captores, se sienten presos en kilómetros y kilómetros de arena, enfatizando el sonido del viento.

❖ Encuadres

Existe un predominio de los planos generales, sobre todo cuando ocurren las narraciones en el desierto, para ver la inmensidad de lo que se representan dentro de la película como un “infierno”. Pero se mezclan con abundantes primeros planos de los detenidos y de los mismos militares, que expresan en su rostro el temor ante lo que viven, la extrema experiencia a la que se someten. Es llamativo el tratamiento que se hace a Zúñiga, que durante los relatos del desierto aparece siempre con unas grandes gafas oscuras, imposible de no recordar la característica imagen de Augusto Pinochet con este tipo de lentes. Se manifiesta así la tiranía con la que actúa este militar con ansias de escalar en rangos dentro del ejército, destacarse por su implacable comportamiento, acorde a los tiempos que se estaban viviendo. Cuando se hacen primeros planos de Ramírez, se ven a un sujeto atemorizado, que no desea estar ahí pero no le queda más opción que acatar las ordenes, porque o si no, su vida también corre peligro. Se manifiesta así su rostro perturbado, temeroso, el que se contrapone al relato más reciente en Valparaíso, donde el enfoque lo muestra como un sujeto con una risa ficticia casi demente en el rostro, infiriendo las secuelas psicológicas que significó para él su paso por el ejército.

❖ Música

La música hace esporádicas apariciones, se intensifica el sonido ambiente, sobre todo en el desierto, en que se intensifica el sonido del viento.

❖ Banda sonora

La película carece de banda sonora, se intercalan melodías que aportan al film para darle mayor tensión. Aunque aparecen esporádicamente, estas aparecen cuando se suscitan situaciones tensas y principalmente en el relato que corresponde al tiempo actual en que se sitúa Ramírez.

## CICATRIZ

**Sebastián Alarcón.**



Año de Producción: 1997

Director: Sebastián Alarcón

Guión: S. Alarcón y Tatiana Yakovlena

Productores: Los Filmes de la Arcadia (Chile) Mos Films (Rusia). Coproducción.

Intérpretes: Luz Croxatto, Valery Nikolaiev, Karin Wilkomirsky, Serguei Vexler

Distribuidor: Los Filmes de Arcadia

Fecha de estreno: 10 de octubre, 2000

Sinopsis: Está basada en el atentado al en ese entonces Presidente de la República de Chile, General del Ejército Augusto Pinochet, ocurrido el 7 de septiembre de 1986. Al poco tiempo de sucedidos los hechos, la mayoría de los participantes en el atentado fueron apresados y condenados a las pena de muerte. Cavando un túnel bajo la cárcel Pública de Santiago, los jóvenes lograron escapar. Actualmente, alguno de ellos han sido amnistiados y el resto se encuentra repartido por el mundo.

Formato: 35mm-color

Duración: 87'

**Ayuda de la CORFO para la distribución (programa de fomento al Largometraje CORFO-División Cultura).**

## I. Análisis de Guión

### ❖ Argumento

La historia está dividida en dos. Todo ocurre en 1986. En Rusia vive un chileno. Lleva una vida normal. Están a punto de darle un trabajo en un *partkom*, en Moscú. A poco andar se revela que el chileno es un exiliado, y el Partido Comunista de Chile en Moscú le pide que vuelva a Santiago por un par de semanas a entregar un dinero para una operación del partido en Chile. En Chile un grupo de jóvenes prepara todo para lo que será la “muerte del Dictador”. Han decidido atentarle camino a su casa en el Cajón del Maipo.

Finalmente ambos protagonistas, el líder del plan de FPMR que matará a Pinochet y el joven exiliado en Rusia son hermanos. Se comienzan a revelar los motivos del exilio de uno y el partidismo del otro.

### ❖ Conflicto Principal

El conflicto principal puede no aparecer tan explícito en el relato. Sin embargo, es fácilmente deducible: éste nos habla del descontento de los jóvenes con la Dictadura, del sufrimiento de tantos chilenos, que ya en la década del '80 comienzan a tomar medidas al respecto, dejando de ser seres pasivos que actúan sólo para resguardar sus vidas. Este proceso de “tomar las riendas” termina con el intento de asesinato del Dictador.

## ❖ Conflictos Secundarios

➤ \_Todos los problemas que enfrentan los revolucionarios que llevarán a cabo el atentado. En un comienzo la directiva exige que el atentado se efectúe con bombas y explosivos, no a mano armada, pues no existía ni armamento ni dinero; además temían que las bajas superaran las “necesarias” por tratarse seguramente de un tiroteo. Sin embargo, Marcial discute con ellos y les señala que cualquier hombre que ingresa al Frente (aún cuando jamás se nombra esta agrupación como FPMR) lo hace arriesgando su vida por un fin mayor, el derrocamiento del dictador.

➤ Los problemas entre Marcial e Isabel. Isabel, es una francesa que vive en Chile y espera un hijo de Marcial. Ella está cansada de que su esposo (o pareja, no se aclara el tipo de vínculo) le dedique más tiempo a las labores de partido, que a ella y el sueño de la familia. Él, en medio del ajetreo de los preparativos del atentado, le pide que considere la opción de abortar, pues no era un buen momento para ser padres, ella le dice que después del atentado ella se irá a Francia con su familia.

➤ Los problemas entre los hermanos. Marcial estaba atrás de todo el plan que trajo de vuelta a su hermano Alberto. La ex novia de Alberto, María Luisa, estaba casada con el chofer de Pinochet, por lo que Marcial se da cuenta de lo necesario que es que su hermano vuelva para concretar el plan. Poco antes del día en que los frentistas atentarán contra el dictador, Alberto entiende esto, pero ya es demasiado tarde para huir.

➤ Por otra parte, Alberto tenía una vida armada en Rusia, planes de trabajo en un centro de investigación soviético, una novia, estudios en una Universidad, etcétera. Todo eso es abandonado (momentáneamente, en un comienzo) por Alberto. Al llegar a Chile, su reencuentro con las raíces, con

el pasado, con la familia y sus muertos y con el amor, lo “obligan” a no volver y permanecer acá, aunque sea en calidad de clandestino.

➤ La negación de la madre a este hijo menor. El regreso de Alberto al hogar materno es mirado con desprecio por su madre. Cuando Alberto vuelve a la casa familiar de Cajón del Maipo, llama a la puerta. Una mujer cocina en el interior, al salir ella a averiguar quien llamaba (la mujer ha quedado ciega) él se presenta como su hijo. Ella responde “a mi me queda sólo un hijo”.

➤ La infidelidad de María Luisa. Alberto y María Luisa eran novios hasta la partida de Alberto a la URSS. Ella intentó un suicidio y años más tarde conoció a un militar con quien se casó y tuvo dos hijos. Sin embargo, jamás olvidó a su primer amor, y a su regreso comienzan una relación, que tal como la estadía de Alberto en Chile, es clandestina.

## II. Referentes Simbólicos

### ❖ Tipos de Referentes

Existe una cantidad enorme de objetos e imágenes que aluden tanto a la dictadura como a la época de 1986, cuando sucede el atentado al Gral. Pinochet, camino a su residencia del Melocotón.

#### ➤ Objetos.

○ Dentro de los objetos podemos contar con una serie de elementos que nos hablan de la grandeza de la persona del Dictador. Entre ellos la gorra del General que va en la parte posterior del auto presidencial, es lo único que se ve del Dictador (además de un escueto perfil cuando se efectúa el atentado); también la escena inicial de la bandera y una enorme casa que “parece un regimiento”

- La bandera chilena con el martillo y la hoz en la URSS. La aparición de esta bandera ya nos aclara el por qué Alberto se encuentra en Rusia. Y también nos habla de un hecho histórico como el desarrollo de las ramas del PC moscovita y castrense (la rama a la que adhirió el FPMR), en este caso se habla del envío de dinero desde el PC en Rusia a Chile.

- La botella de leche. Para Alberto, la botella de leche que le ofrece su novia rusa tiene un significado bastante profundo. Simboliza la muerte de su padre (un poco más avanzada la película se puede comprender eso), aún cuando la leche, universalmente, representa vida.

- Alberto le obsequia a uno de los hijos de María Luisa (que lleva el mismo nombre) un remolino en una de sus visitas. Hacia el final de la película el niño que acompaña al General lleva un remolino, con su ventana abierta y juega con él. Pareciera que ese niño podría ser el hijo de María Luisa, pues el chofer de Pinochet es su esposo. Sin embargo, la historia nos cuenta que ese niño es Rodrigo, nieto del dictador.

- Otros.

- En tres oportunidades se hace alusión a lo largo del cabello de Alberto antes de volver a Chile. La tercera vez, es don Joaquín quien le hace ver lo largo de su cabello “pareces hippie”.

- La presencia de Franco en el relato no es menor. Mientras Alberto hace una visita al padre de su novia en Rusia, éste le habla del dictador español, tras preguntarle hasta cuando seguiría en el poder el tirano en Chile, le comenta que Franco murió en su cama, como un Dictador, que nadie fue capaz de sacarlo de ahí.

- Imágenes de Archivo.

Toda la película está intercalada con imágenes de archivo. Estas tienen un orden temporal, pues comienza con imágenes de la Unidad Popular y termina con imágenes de la Dictadura.

- 1°. La primera imagen muestra a un tren que se desplaza en el campo. La imagen se cruza con la del viaje en tren desde los suburbios a Moscú realizado por Alberto en la URSS.

- 2°, 3° y 4°. Aluden a los días más complicados de la UP. Muestran la violencia en las calles, las fábricas y tiendas cerradas, los muros rayados con consignas contra el gobierno y firmado por grupos de extrema derecha, como el FNPL (Frente Nacionalista Patria y Libertad), aludiendo en cierta medida, a los boicots reiterados al Gobierno de Salvador Allende.

- 5°. Muestra imágenes de tanques por Santiago, Pinochet un tanto inquieto y finalmente el bombardeo a La Moneda. Esta imagen es seguida por una de Alberto, ya estando en Chile, sentado frente a la casa Presidencial, reencontrándose con sus raíces, pero también con el pasado que lo alejó de su país y su familia. Después de eso Alberto se dirige al Estadio Nacional, lugar donde su padre fue detenido y fusilado.

- 6°. Precisamente la sexta imagen de archivo es la del Estadio Nacional. Sus graderías llenas de personas detenidas en ese centro de detención. En las imágenes podemos apreciar cómo los detenidos son maltratados por los militares, como son sacados de las galerías para llevarlos al interior, donde muchos encontraron la muerte y otros tantos la libertad.

- 7°. (Después de una visita de Alberto a la casa de su madre y la negación de esta a reconocer a ese hijo como propio...) La séptima imagen de archivo nos muestra un grupo de mujeres ancianas, jóvenes, religiosas, etcétera reclamando a sus familiares desaparecidos. Muchas llevan fotos y marchan por las calles de Santiago. La imagen final muestra muchas mujeres reunidas en las afueras de la Catedral de Santiago, donde también operaba la Vicaría de la Solidaridad.



- 8°. Se muestran muchas detenciones en poblaciones, quemas de libros y documentos por los militares.
- 9°. Se trata de una parada militar, las tropas militares desfilan su impecable presentación.
- 10°. La décima imagen de archivo, muestra como torturan a hombres en un Centro de tortura de la Dictadura.
- 11°. Esta es la última imagen de archivo. En ella se muestra a la gente en las calles de una ciudad. las personas mayormente se encuentran leyendo el diario. Parece que nada de lo exhibido anteriormente ha sido impedimento para que estas personas realicen su vida en forma normal.

Las imágenes de archivo parecen mostrar los orígenes de los conflictos que narra la historia de la película. En algunas oportunidades (la mayoría, en realidad) representan un paralelo con la historia central. Como es el caso del tren que recorre Chile versus el tren en que se desplaza Alberto en la URSS, o las imágenes de La Moneda y el Estadio Nacional en complemento a los recuerdos que el exiliado tenía de su país. Otras veces es mucho más difícil hacer un paralelo entre ambas narraciones, pero de cualquier forma se pueden hacer; este es el caso de la última imagen de archivo que enseña personas viviendo una vida normal, aún después de todo lo ocurrido en los primeros años de represión (los peores) de la Dictadura. El paralelo de este archivo lo ubicamos en las imágenes que lo precedían: se acababa de efectuar el atentado a Pinochet. Los hermanos se habían subido a un microbús para no levantar sospechas de su participación en él. En el bus se escucha Cooperativa y a través de esa radio se da a conocer la noticia de la conspiración. Una mujer exclama: “seguro que ahora no van a dar la comedia, por la cresta”. La siguiente imagen es una panorámica de Santiago, la cámara se desplaza (en un paneo de izquierda a derecha) por las calles de la ciudad y se oyen balazos. El paralelo resulta claro: la indolencia de la población es la misma, a nadie parece importarle mucho el destino de la patria, lo que se acerca

a lo señalado por Alberto a su hermano en una de sus conversaciones acerca del atentado; Alberto le dice a Marcial que Pinochet no es el culpable de todo lo que ha ocurrido en esos 13 años de dictadura, hay miles de militares que han asesinado y la misma población no ha hecho nada, por lo que también es culpable.

#### ❖ Locaciones

La película comienza en Rusia, en el exilio de Alberto. En este primer momento todas las escenas se realizan en este lugar, respondiendo a la coproducción chileno-rusa (Mos Films es la productora cinematográfica más grande de Rusia). Los escenarios son, la habitación de Alberto, la casa de su novia rusa, la sala de reuniones de un *partkom*, el tren, una estación de trenes, calles de Moscú y del pueblo donde vive Alberto, la oficina del PCCh en Moscú.

También se rodó la película en el Cajón del Maipo y Santiago, en Chile.

En el Cajón del Maipo las locaciones son: calles, la casa de la madre de los hermanos Marcial y Alberto, la casa que Marcial e Isabel arriendan, el hostel donde se hospeda Isabel, la casa del Dictador.

En Santiago los lugares son principalmente exteriores, el Parque Forestal, calles, un café, la casa de María Luisa, La Moneda, el Estadio Nacional, un lugar oscuro donde se reúnen los altos mandos del FPMR a discutir la mejor forma de perpetrar el atentado.

### **III. Construcción de Personajes**

#### Protagonista

Los hermanos Alberto (Valery Nikolaiev) y Marcial Ramonovic (Serguei Vexler).

#### ❖ Secundarios

Las mujeres de los hermanos: María Luisa (Luz Croxatto), Isabel, la francesa (Karin Wilkomirsky).

#### ❖ Incidentales

Madre, novia rusa, familia de novia rusa, secretario de partkom ruso, Joaquín del PC en Moscú, los “compañeros” que ayudaran en el atentado.

#### **IV. Articulación de Relaciones Interpersonales**

##### ❖ Caracterización de las Relaciones

- **Alberto – Marcial.** La relación de estos hermanos es un tanto peculiar. A ratos parecen dos desconocidos, y en otras ocasiones parece que no se hubieran separado nunca. Sin embargo, su relación está marcada por la Dictadura y lo que significó en sus vidas. Por otra parte, Marcial subordina todas sus relaciones a la causa política que es el verdadero eje que lo mueve.

- **Alberto – Política.** Parece que Alberto se desenvuelve en la política de una forma menos activa que su hermano. Es mucho más “diplomático”. Su trabajo en la URSS parece ser el de un investigador. Alberto es un “teórico” de la política.

- **Marcial – Política.** Para Marcial la política es activa, es tomar las armas, es revolucionaria. Para él se le debe responder a la Dictadura con lo mismo y eso tiene que ver con un “despertar del pueblo”. Uno de los diálogos finales de los hermanos alude a lo distintos que son (a pesar de compartir los mismos valores): “parece que te fuiste por mucho tiempo (le dice Marcial a Alberto). Parece que tu te quedaste mucho tiempo”.

Los hermanos también representan las dos alas del partido comunista: la que recibe órdenes de Moscú y la que se alinea a la política de Cuba (el Frente Patriótico Manuel Rodríguez obedece a Castro).

- **Alberto – María Luisa.** La relación de ellos es de amor y de pasado. Ellos no se han olvidado del pasado a pesar del tiempo transcurrido.

Apenas llega a Chile, Alberto la llama y se reúnen. Sin embargo, esta no es una relación sincera. En un comienzo ella le da a entender que su matrimonio era absolutamente feliz, luego él oculta que estuvo exiliado en Rusia. Más adelante Marcial le vuelve a mentir: le asegura que la incomunicación de Alberto con ella en los años de ausencia se debió a que su hermano se encontraba preso en Suecia. Aparentemente nunca podrán saber las verdades del otro, debido a que el esposo de María Luisa es militar y el chofer de Pinochet.

- **Marcial – Isabel.** Esta pareja es bastante peculiar. Isabel está enamorada de Marcial, tanto que ha apoyado todos sus movimientos políticos. Pero ella ya no está en condiciones de ayudarlo, está embarazada. Esta situación incomoda un tanto a Marcial, pues no siente que este sea un buen momento para ser padres. La relación con ella, como todas las de Marcial, está subordinada a su accionar político, y por lo mismo no es posible. Él la ama también, pero no es capaz de asegurarle la familia que ella desea. Ella le suplica partir a Francia, para que su hijo nazca en un mejor ambiente, pero él no está dispuesto a abandonar la revolución por amor. Incluso su vida está a disposición de la causa.

- **Hermanos – Madre.** La relación parece inexistente en el film, sin embargo se pueden desprender ciertas ideas: para la mujer, Marcial es su único hijo. El trauma que debió vivir con la desaparición de su marido y luego la de su hijo fue tan grande que se aferró a la vida de Marcial. Cuando niega a este segundo hijo (Alberto) lo que hace es negar el dolor. La relación entre ellos y esa madre también está marcada por la ausencia de un padre héroe-víctima.

#### ❖ Relaciones Interpersonales

- Amistad. No se ven lazos de amistad. Parece que en los círculos en que se mueven los hermanos no es posible el surgimiento de este tipo de relaciones. Sólo es posible la camaradería.
  
- Compañeros de Partido. Las relaciones de correligionarios es importante en el film, pues Alberto colabora para el Partido Comunista desde la URSS y por lo tanto comparte con compañeros de partido. Mientras, Marcial comparte casi todo el día con los compañeros del Frente, incluso se mudan a una misma casa para así poder urdir juntos el plan que acabará con la vida de Pinochet.
  
- Relaciones entre clases: No se explicita en el film una relación entre otras clases, más bien habla de extranjeros en un país extraño (como es el caso de Alberto en Rusia e Isabel en Chile)
  
- Relaciones de Poder. Estas relaciones son bastante poco evidentes, pero están. La forma de relacionarse de Marcial e Isabel es prueba de esto. Pero no sólo se dan en la cotidianidad; las relaciones de poder son visibles en las esferas de la política: el acatamiento de Alberto a la petición de Joaquín desde Moscú es prueba de ello. O como se relaciona Marcial con sus superiores y con sus subalternos.
  
- Relaciones Amorosas. Hemos señalado bastante al respecto. Lo más importante de destacar es que las relaciones están supeditadas al fin político de la época: acabar con la Dictadura. La de Alberto lo hace con el engaño, la de Marcial, con la falta de compromiso.
  
- Relación de Familia. Se comienza a reconstruir con el regreso de Alberto. Pero esta relación también es secundaria.

## **V. Coincidencias con la Historia Oficial.**

### ❖ Alusiones Históricas

Ésta es una película de época, es decir, retrata un período de la historia que no es el de la filmación (en este caso la película trata el año '86 mientras fue grabada entre el año 1997 y 2000) por lo que la película está llena de alusiones históricas. Algunas de ellas se mezclan con las políticas, pero por su importancia nacional o global las hemos ordenado así: la figura de los *Partkom* rusos, estos eran los Comités de Partido de los socialistas soviéticos, encargados de la organización jerárquica del partido en los niveles más bajos (en la esfera de poder soviética). Esto habla del modo de organización de la URSS.

Otra alusión es el atentado al General Pinochet y su escolta presidencial, el mismo hecho de que trate la Dictadura ya es una alusión histórica.

Las imágenes de archivo aluden a la Unidad Popular y a los primeros años de la Dictadura.

Los boletines emitidos por Radio Cooperativa.

La mención del ruso a la dictadura española, aludiendo que Pinochet moriría en su cama al igual que Franco.

### ❖ Alusiones Políticas

La figura del FPMR, el exilio en Rusia, el partidismo comunista en Moscú, el discurso final de Allende reproducido el día que llegan los hombres reclutados por el FPMR para perpetuar el atentado, el pasaporte con una "L", en las imágenes de archivo aparecían imágenes de revueltas protagonizadas por FNPL (Frente Nacionalista Patria y Libertad) y rayados de ese grupo, etcétera.

## **VI Estructura**

### ❖ Historia

Drama típico, son definibles los tres momentos Presentación, Conflicto (Desarrollo), Desenlace.

#### ❖ Narración

Lineal. En un comienzo parte como una historia paralela que se divide en lo que ocurre en la URSS y lo que pasa en Chile. También existe una tercera narración que corresponde a Imágenes de Archivo de los años de Dictadura, esta narración funciona como un paralelo a la historia central, complementando la historia y cargándola de sentido.

#### ❖ Fotografía

La fotografía no es muy buena. Hay detalles que el director pasó por alto, como la inexistencia de billetes de 10.000 pesos en 1986 (fecha en que se perpetuó el atentado a Pinochet) o el hecho de que La Moneda estuviese pintada de blanco, hecho que recién ocurrió con el Presidente Ricardo Lagos. Sin embargo, el tratamiento de la imagen es bastante bueno. La secuencia del atentado y el detalle del remolino del niño están muy bien logrados.

#### ❖ Encuadres

Los planos y movimientos de cámara son bastante comunes, nada muy rupturista, respondiendo a la linealidad del relato.

#### ❖ Música

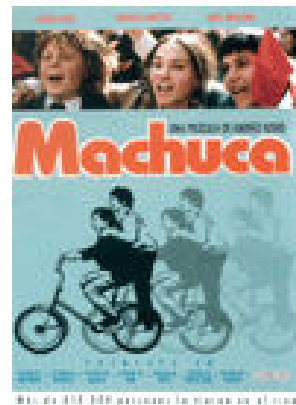
La utilización de Bach, por ejemplo, es un recurso dramático. En general, esa es la función que se le da a la música, acentuar el drama de ciertas escenas.

#### ❖ Banda Sonora

Esta es bastante deficiente. Los actores principales son rusos y sus voces están dobladas por lo que todo el sonido se hizo en estudio, como en los primeros años del cine sonoro. Se nota que el sonido no es directo de la imagen. Sin embargo, fuera de estos aspectos más bien técnicos, la utilización de los in y off está bastante lograda. En varias oportunidades el encuadre nos muestra algo que el sonido no contiene. Generalmente, en esos casos, lo que escuchamos son palabras de Pinochet o del Presidente Allende.

# MACHUCA

Andrés Wood



Año de Producción: 2004.  
Director: Andrés Wood  
Guión: Roberto Brodsky, Mamoun Hassan.



Intérpretes: Matías Quer, Ariel Mateluna, Manuela Martelli, Aline Kuppenheim, Ernesto Malbrán, Tamara Acosta, Francisco Reyes, Alejandro Trejo y Federico Luppi, entre otros.

Productores: A. Woods Producciones(Chile), Tornasol Films (España)

Distribuidor: Wood Producciones

Fecha de Estreno: 5 de agosto 2004.

Sinopsis: Ambientada en los meses previos al Golpe de Estado de 1973, narrado desde la perspectiva de dos niños de clases sociales diferentes, que forman parte de una experiencia de vanguardia que se realizó en un colegio privado de Santiago, al incorporar niños de escasos recursos. Todo esto, en un marco de convulsión y radicalización social que cobró protagonismo en todo Chile, dificultando cualquier intento de integración.

Formato: 35mm.

Duración: 121 minutos.

**Con el Apoyo de CORFO, Fondart e Ibermedia, para las distintas etapas de producción.**

## **I. Análisis de Guión**

### ❖ Argumento:

La película transcurre en 1973 y narra la relación entre dos niños de distinta clase social: Gonzalo Infante y Pedro Machuca. Ellos se conocen en un prestigioso colegio que bajo la supervisión de una congregación sacerdotal, instauran un proyecto de reinserción social, incorporando a niños de escasos recursos a compartir con jóvenes acomodados. En esta convivencia salen a relucir los prejuicios de los más ricos y el resentimiento de los que tienen menos. A pesar de esas barreras, se logra entablar una amistad entre Pedro y Gonzalo. Sin embargo, esta relación se rompe más allá de los conflictos sociales que se generan, sino con la irrupción de la Dictadura, que divide al país, separando al mismo tiempo la amistad que une a estos niños.

### ❖ Conflicto principal

Es el conflicto social el que se manifiesta, que aún hoy más de 30 años después no se ha resuelto entre las diferencias entre los ricos y pobres.

### ❖ Conflictos Secundarios

Es el quiebre que produce en esta relación el Golpe Militar, ya que la ocupación militar termina por dividir aquella unión que se gestó en el colegio Saint Patrick, ya que las familias de los dos niños corren distinta suerte.

## II. Referentes Simbólicos

### ❖ Tipo de objetos presentados:

#### ➤ Objetos

○ El colegio es el espacio en dónde se produce la integración de los niños, en dónde dejan de lado las diferencias, a pesar de que por la condición de cada uno el mismo uniforme los distingue: Gonzalo usaba el oficial y Pedro un típico pantalón gris y camisa blanca.

○ La bicicleta también es un elemento significativo, ya que es el elemento en que se sentencia la amistad que se genera entre ellos y es la típica imagen de Gonzalo manejando la bicicleta y Pedro sobre la parrilla trasera de pie, apoyándose en los hombros de Gonzalo.

○ El tarro de leche condensada es también un elemento de unión entre los niños, sobre todo porque es Silvana (Manuela Martelli) la que le pide a Gonzalo que abran la lata y empiezan a probarla todos, ahí se da un juego entre los tres, en dónde la muchacha besa a los dos niños. Iniciando un lazo amoroso entre Gonzalo y Silvana. Es decir, que se puede generar un sentimiento especial entre distintas clases sociales, aunque la niña sabe que las diferencias son irreconciliables.

○ El libro de “El Llanero Solitario” que Roberto Ochagavía (Federico Luppi) le regaló a Gonzalo, a pesar de que el libro es muy apetecido por Gonzalo, la culpabilidad que tiene por aceptar un obsequio del amante de su madre, hace que se desligue de él, aunque le cuesta.

#### ➤ Otras

○ Hay varios personajes que representan los extremos de la sociedad, los adinerados, los que discriminan a los más pobres tratándolos de modo despectivo y por el otro lado, los que se sienten rechazados y han gestado un resentimiento. En la mediagua que habita Pedro hay un póster de Salvador Allende.

### ❖ Locaciones

Las principales locaciones utilizadas en Machuca, corresponden a la casa de la Familia Infante, el *Colegio Saint Patrick*, calles y la toma de terreno en la que vivía la familia de Pedro Machuca. Lo que representan los 2 espacios distintos entre sí (casa de Gonzalo y la de Pedro) y el espacio común en el que ambas realidades se juntan para interactuar.

### III. Construcción de Personajes

#### ❖ Protagonistas:

Pedro Machuca (Ariel Mateluna) / Gonzalo Infante (Matías Quer)

Ambos protagonistas son estudiantes, Pedro llega al colegio como parte del programa de integración que incentiva la congregación a la que pertenece Father McEnroe. Al principio la relación entre los niños se manifiesta tensa, sobre todo porque se manifiestan claramente las diferencias de clases, pero después se vence esa barrera y logran estrechar los lazos que son rotos con el Golpe Militar.

#### ❖ Secundarios:

Silvana (Manuela Martelli).

#### ❖ Incidentales:

Juana María (Tamara Acosta) / María Luisa de Infante (Aline Küppenheim) / Father McEnroe (Ernesto Malbrán) / Roberto Ochagavía (Federico Luppi) / Patricio Infante (Francisco Reyes) / Pablo (Tiago Correa)

### IV. Articulación de Relaciones Interpersonales

#### ❖ Caracterización de relaciones:

- **Pedro – Gonzalo:** esta es la relación más potente que se establece en la película, sobre todo porque sobre ellos se desarrolló el eje dramático de la película. En ellos se caracterizan dos polos de la sociedad, los pobres y los ricos, pero que pueden establecer un lazo que va más allá de sus diferencias. A pesar de las diferencias sociales e incluso de ideologías

políticas impuestas a los niños por sus familias, estos rompen con la barrera de las clases sociales. Sin embargo, se manifiesta rasgos de resentimiento de Pedro hacia su amigo, y el mismo Gonzalo aprovecha su procedencia para librarse de los militares que están desalojando la Toma en la que vivía Pedro, enseñando sus zapatillas *Adidas*: “mira como ando vestido, no soy de aquí”.

- **Pedro – Mamá:** en la casa de Pedro hay afiches alusivos a Víctor Jara y a Allende, por lo que se infiere la cercanía que tienen con la izquierda, además que entre Pedro y su madre se establece un lazo afectivo distinto que entre Gonzalo y su mamá. Juana María (Tamara Acosta) cumple un rol de mamá más preocupada de su hijo, aspirando a que salga adelante por lo que dice en el colegio en medio de la reunión....

- **Gonzalo – Mamá:** María Luisa de Infante (Aline Küppenheim) involucra a su hijo con su amante Roberto Ochagavía (Federico Luppi). Esto genera una relación extraña entre Gonzalo y su madre, en dónde ella se escuda mucho en él, con cierta culpabilidad de lo que hace, pero sin hacer nada por evitarlo.

- **Padres de Gonzalo:** Patricio Infante (Francisco Reyes) y María Luisa de Infante tienen un matrimonio acabado, se desprende que ella opta por asegurar su futuro con un sujeto con mejor situación que sea opositor a la Unidad Popular, mientras que su marido es un opositor más moderado, manifestándose después que se va de Chile cuando se instaura la Dictadura.

- **Silvana – Gonzalo:** entre ellos tres se suscita una relación amistosa, Silvana (Manuela Martelli) inicialmente rechaza a Gonzalo pues él representa todo eso que ella detesta es *cuico* y por lo mismo lo califica de *facho* (quienes están a favor de la Dictadura). Manifiesta así una relación de resentimiento contra el niño, pero que de a poco va disminuyendo surgiendo entre ellos una atracción que rompe todo tipo de barreras

ideológicas, sobre todo por parte de Silvana, que besa a Gonzalo mientras degustan leche condensada. Sin embargo, a pesar de esta cercanía amorosa, la chica explota su odio contra la Dictadura y los *cuicos*, siendo constantemente Gonzalo quién recibe los descargos de Silvana.

- **Gonzalo – Colegio:** es el espacio físico en que convive, parte de su universo sesgado el que se ve alterado cuando llegan los niños (entre ellos Pedro) y cuando es ocupado tras el golpe por los militares, expulsando a los sacerdotes que instauraron el sistema de reinserción.

- **Pedro – Colegio:** Pedro es reinsertado en un mundo nuevo para él, aunque no se acompleja, logra darse a respetar sobre aquellos que han manifestado explícitamente el rechazo a estos nuevos compañeros. Es el espacio en dónde además conoce a Gonzalo, quien le quita esos prejuicios contra los *cuicos*.

- **Gastón Robles – Gonzalo:** Estos dos niños son alumnos del colegio Saint Patrick, representa a dos sectores de la sociedad más aristocrática de Chile. Por un lado Gastón es la expresión máxima de la soberbia, altanería y la intolerancia que caracteriza al sector más extremo de la derecha, que se oponen a la llegada de estos nuevos niños, cerrando la posibilidad de reinserción. Constantemente busca problemas, expresando en la violencia el rechazo hacia los más pobres. Además es representado como un *chico tonto*, que necesita de la ayuda académica de Gonzalo, quien a su parecer es más débil. Gonzalo por otro lado, representa a ese sector tolerante, que prefiere relacionarse con estos niños, estableciendo un lazo con uno de ellos que Gastón rechaza de plano pues él pasa a un segundo lugar. Ambos niños representan a los sectores que se dividían en Chile, entre los sectores políticos: los de extrema derecha y los de centro derecha.

❖ Relaciones Interpersonales:

- Amistades: La historia que se cuenta en Machuca, es principalmente la amistad que surge entre dos niños de distinta condición social y el conflicto que se suscita más tarde en este lazo cuando se desencadena el Golpe Militar cambiando el escenario en el que estaban.
- Compañeros de partido: no es una historia política la que se narra, pero en sí se manifiestan los polos ideológicos que imperaban durante 1973.
- Relaciones “entre clases”: la película es acerca de la reinserción social que pretende hacer el colegio Saint Patrick, al integrar a jóvenes de clase social más baja, es inevitable que no se pueda lograr por los prejuicios de uno y de otros. Los ricos se juntaban entre ellos y los niños pobres estaban juntos.
- Relaciones de Poder: éstas se presentan de varias formas en la película. Una de ellas es la que tiene que ver netamente con la diferencia social, este tipo de relaciones fueron profundizadas en el apartado anterior. Otra es la propia polarización de la sociedad, en ella es posible apreciar como estos dos bandos eran poderosos: uno por ser el oficialista, otro por poseer recursos. Pero la forma más clara de denotar poder es la de los militares, con el Golpe de Estado y su irrupción a la Toma de Terrenos donde habitaba la familia Machuca.

❖ Relaciones con animales u objetos inanimados:

No se manifiestan este tipo de relaciones dentro de la película.

## **V. Coincidencias con la Historia Oficial**

❖ Alusiones Históricas:

La película está ubicada en 1973, por lo que se ha hecho énfasis en caracterizar aspectos llamativos de la época. Como es una película ficticia, son pocos los elementos que se puedan rescatar de la realidad, pero en sí la misma película remite a lo que aconteció en el colegio Saint George a inicios de la década de los '70 donde se implementó un sistema similar al que se cuenta en la película, incorporando a niños de escasos recursos al colegio. Además como en medio de

la historia se desata el Golpe Militar, la mañana del 11 de Septiembre Gonzalo está junto a su nana Lucy (Gabriela Medina) al asomarse a la terraza, observa en el cielo como pasan aviones que serán los que después bombardeen La Moneda o la casa de Salvador Allende en Tomás Moro. Además en la película hay una escena en que se encuentran en el living de la familia Infante, mientras se transmiten las noticias salen imágenes de Allende y un locutor en off informa “...Por primera vez un presidente chileno llegó a la Unión Soviética....En el palacio del Kremlin se firmó el comunicado conjunto. La Unión Soviética respaldará a Chile...”

Finalmente en una escena Father McEnroe, realiza un acto simbólico en el que interrumpe una misa desarrollada en el colegio, tras la ocupación militar de este y el cambio de los capellanes. Entra, pasa por el pasillo principal de la capilla y apaga la llama que simboliza la presencia de Cristo “No permitiré que sea testigo de las injusticias que ocurrirán” sentencia y se retira.

#### ❖ Alusiones Políticas:

Se representan dos marchas que son características de la década de los '70: la primera de aquellos que están en contra del gobierno del Presidente Salvador Allende; estos salen a las calles a marchar en sus autos, con cacerolas y armas de defensa personal (caracterizando al grupo de extrema derecha Patria y Libertad). La marcha de este sector es representada en la película como un sector sin alegría, prepotente, violento y plano; con mujeres arregladas que van protestando sobre sus autos elegantes y peinados de peluquería. Por otro lado, se representa la marcha de quienes están a favor de la Unidad Popular, agrupaciones sociales de todo tipo, que se impregna con cierta alegría (la manifiesta Silvana), pero que no reúne los elementos materiales que se manifiestan en la marcha opositora.

Además, cuando la Junta Militar se hace cargo del Estado, se reestablece el antiguo régimen en el colegio Saint Patrick, exonerando a los sacerdotes, entre ellos a Father McEnroe. Además, entra un coronel, quién tomará la dirección del

establecimiento para ordenar la expulsión de algunos alumnos, por el vínculo disidente que, probablemente, tienen sus familias; los niños que se mencionan son: Hamilton, Kucevic, Orellana, Vildósola y Parraguez.

- Discurso de Allende en la televisión.
  - El vuelo de los aviones Hawker Hunter que bombardearon La Moneda y la casa de Tomás Moro.
  - Allanamiento a las tomas de terreno o poblaciones que eran focos de disidencias para los partidarios del Golpe.
  - Exoneración y exilio.
  - Desabastecimiento y mercado negro
  - Marchas contra la Unidad Popular y de los partidarios del gobierno de Allende

## **VI. Estructura**

### ❖ Historia

El género al que pertenece es el drama, ya que tiene una estructura que sufre un quiebre, que desata un conflicto y desencadena una historia distinta, que finaliza con un hecho dramático que es la muerte de Silvana, asesinada por los militares que allanan su población.

### ❖ Narración:

La narración es lineal, continúa un orden no hay racconto ni aparición de otras imágenes que no sean la misma realización.

### ❖ Tratamiento de la Imagen:



Machuca es una película que representa una época, por lo que las luces son utilizadas para darle el toque característico de los años '70, con hogares de colores cálidos, naranjos, cafés, rojos, que se manifiesta en la casa de Gonzalo, cuando está la familia reunida viendo la televisión y en la fiesta de 16 años que hace Isabel Infante (Andrea García-Huidobro). Por lo mismo que esta iluminación busca evocar el aire nostálgico de la época.

❖ Encuadres:

Como es una película en que se hace un gran trabajo en ambientación de la época, por lo que el director utiliza mayoritariamente planos generales (se manifiesta en la escena de la muralla camino al Colegio Saint Patrick).

No recurre a menudo a los primeros planos, ya que consideramos que el Director quiere destacar el trabajo de utilería que se hizo para lograr una representación de la época lo más cercano posible.

❖ Música:

La música es características de aquellos años, que no inciden en el relato, sino que vienen a acompañarlo. Se manifiesta cuando los niños comparten la bicicleta de Gonzalo y suena una melodía alegre, que manifiesta la relación que está surgiendo entre ellos. Después cuando se allana la toma de terreno, se escucha una melodía pusilánime, acorde a lo que se presentaría desde ahora en adelante para esas familias.

❖ Banda sonora:

La película carece de una banda sonora que sea característica de la época, algunas apariciones musicales esporádicas, pero nada que permita remontarse a aquellos años.

## **CAPÍTULO IV**

# **Análisis General**

## **PRIMER TÓPICO DE ANÁLISIS**

### **La Dictadura y la Transición.**

La Dictadura es el hecho reciente que más marcó a nuestro país. Es desde esta premisa que decidimos analizar películas que contengan un relato de la Dictadura en ella: ver desde dónde surgen los discursos, si son relatos cargados de política o de emotividad.

En las seis películas que fueron nuestro objeto de estudio, se explicitan, en alguna medida, las violaciones a los Derechos Humanos, violaciones que

provocaron un gran dolor en los familiares directos de las víctimas pero también una herida enorme en la sociedad chilena. Esta *Cicatriz* (aludiendo al título de la película de Sebastián Alarcón) se manifiesta en nuestro cine local, por lo que hemos apreciado en los filmes analizados, en la nula reflexión de la Dictadura, en términos sociales.

Se nos presenta una “Dictadura Personal”, que atribuimos a un trauma individual de cada chileno y, por lo mismo, de cada cineasta.

El recorrido a través de estas seis películas nos habla de un período bastante personal. La mayor parte de ellas están ligadas a las experiencias de sus directores y creemos que es desde ahí que surge ese personalismo e individualización del relato.

Otra de las características comunes es que, en las diversas historias, las víctimas directas de violaciones a los Derechos Humanos no son protagonistas de la historia. El conflicto principal gira en torno a una historia que no toca en presente el conflicto con derechos humanos: de esta forma los conflictos principales se manifiestan como una consecuencia de una violación a ellos en el pasado: la historia de un amigo que denuncia la desaparición de un colega (*La Frontera*), la desaparición de un hermano (*Imagen Latente*), la ejecución de un padre (*Cicatriz*), todas son historias que aunque no son parte del conflicto que muestra la película son los hechos que desencadenan los problemas de los protagonistas con la autoridad (la Dictadura) y con sus propias vidas y es desde ese conflicto inicial que representa la Dictadura, que se desarrollan los otros conflictos: romances, reencuentros, en fin.

En el caso de *Imagen Latente*, de Pablo Perelman, es posible apreciar en la actitud del protagonista, Pedro, una similitud con el “espíritu” del periodo de la vuelta a la democracia, más específicamente con la Transición.

El afán de búsqueda de la verdad es uno de los propósitos que se plantea en el retorno a la democracia, por lo que la película es un aliciente para los procesos que se viven en Chile en el momento de su estreno. De alguna forma, esta película pretende que el espectador se conmueva con la historia de Pedro para que el olvido no predomine en las intenciones de reconciliación del país.

Esto nos hace aún más sentido, cuando observamos (desde hace más de una década) en los noticieros nacionales cómo los familiares de detenidos desaparecidos buscan de manera incesante llegar a tener datos o información sobre sus seres queridos. No tienen paz en ningún ámbito, ya que esta necesidad de búsqueda hace que la vida de ellos mismos se altere. Es el peso que llevan estos familiares que no quieren olvidar, que tienen en su memoria la presencia de sus seres queridos y que pretenden tener de vuelta esta parte de ellos mismos que se les ha arrebatado. La búsqueda de un hermano resulta ser la necesidad de una sociedad de encontrar respuestas, no sólo respecto del paradero de miles de cuerpos, sino también de un porqué.

Sin embargo, las películas trasladan la discusión a un plano emocional, anulando todo intento de discurso político.

En las diversas películas la Dictadura se presenta como una máquina que arrasó con la normalidad, llegando a hacerse un paralelo entre la invasión que representó la Conquista española en el siglo XVI para los pueblos originarios y la intrusión del Ejército en la democracia (Archipiélago). Ambas maquinarias fueron arrolladoras e implantaron nuevas culturas y visiones de mundo a punta de muertes.

Un par de películas critica a este pueblo aparentemente domado por la situación: La Frontera presenta una localidad donde todos sus lugareños viven sus propias desgracias en un individualismo enorme que se representa claramente por los viajes mentales de Ignacio a España. Es tanta la introspección de los personajes que raya en la locura del pueblo completo, no sólo del “viajero”.

En Cicatriz, la crítica es un tanto más seca y menos alegórica. El pueblo se presenta indolente al sufrimiento de personas y al trabajo de otros por terminar con esa situación. Esta representa una de las críticas a las políticas de olvido: la indolencia del pueblo parece ser peor que la propia dictadura.

Aunque la vuelta a la democracia es tomada como algo prácticamente utópico, la Transición está presente en cada relato, como veremos en el análisis de los siguientes tópicos.

## **SEGUNDO TÓPICO DE ANÁLISIS**

### **La Religión**

Según el último Censo, el 69.96 por ciento de los chilenos se declara católico. Esta es una cifra elevadísima y reveladora en cuanto a la importancia que tiene la religión, sobre todo la Iglesia Católica, para los chilenos.

Considerando la importancia de la religión en la población y teniendo en cuenta que aseguramos que el cine es una forma de representar las identidades, pero también de conformar memorias y desde ahí rearticular las identidades, este tema no podía estar al margen de algunos de los filmes realizados en Chile. Es por

esto que hemos encontrado discursos respecto de las religiones (principalmente la católica) en algunas de las películas analizadas.

Pero creemos que los cineastas que incluyeron la religión (ya sea por medio de la presencia de una iglesia o de un sacerdote, en el caso católico, o de un ritual pagano) en la trama quisieron ir mucho más allá de una simple representación de la mayoría.

En las distintas películas analizadas se presenta a la Iglesia de diversas formas: como asilo, como morada, como salvación, como educadora, como comprometida con su rol social. Pero también se le presenta como estigmatizadora, poco tolerante, ajena en oportunidades y represiva.

Es complicado dilucidar cómo los cineastas logran presentar todas estas “Iglesias” en la figura de una persona o en un objeto (una iglesia, un crucifijo), pero lo hacen. Y eso no es sólo mérito de ellos, sino también, la representación de todos esos juicios es hija del proceso de completar la información de la película con la propia, con las memorias provenientes de otras fuentes.

La figura del misionero extranjero está muy presente en esta selección de filmes. En todos los que aparece un sacerdote, éste es extranjero (*Father McEnroe*, padre *Patrick*, el misionero jesuita de Archipiélago). Esto podría hablarnos de la invasión de una cultura occidental en remotos tiempos y de la apropiación de un espacio de devoción divina en el centro de la sociedad, llegando a tener los niveles de adhesión que tiene en la actualidad. Pero también nos habla de una “Iglesia Peregrina” que sin importar límites socorre a quien la necesite. Las interpretaciones dependen de cómo se completa la información en cada espectador, pero están todas las posibilidades abiertas.

En cuanto a lo que se manifiesta de forma más explícita en el filme es posible aseverar lo siguiente:

a-. **Restringida:** Se presenta a la Iglesia Católica como una institución restringida. Esto en lo que se refiere a la convivencia de la religión con otras realidades. Se la presenta en convivencia con otro tipo de rituales religiosos (tal es el caso de La Frontera y Archipiélago). Sin embargo, ese sincretismo en las prácticas de los pueblos, principalmente, sureños está limitado por la predominancia de la Iglesia Católica ocupando los lugares centrales para la convocatoria a la oración, mientras los rituales autóctonos se ubican en la periferia.

b-. **Oposición a la Dictadura:** En gran parte de las historias la Iglesia se presenta como un resguardo de seguridad para los perseguidos por la Dictadura. No podemos olvidar el rol de la Iglesia Católica, personificada en la figura del Cardenal Raúl Silva Henríquez, especialmente, en los años de Dictadura, oficiando de oposición acérrima a las barbaridades del régimen de Pinochet.

c-. **Apática y Amiga:** Si bien se presenta la institucionalización de las creencias como un apoyo, también se le presenta apática a los problemas individuales de los perseguidos. Pero también hay casos donde se le presenta como una institución cercana a la gente y comprometida con el caso a caso. Tal es la situación del *Father McEnroe* de Machuca.

d-. **Parte de una Cultura Avasalladora:** se muestra a la Iglesia católica edificada sobre otra cultura, otras religiones. En este último punto es realmente emblemático el caso de Archipiélago. En la película de Pablo Perelman se nos muestra el rol de la Iglesia en dos tiempos: el primero, aludiendo al tiempo de la Dictadura donde se hace patente este avasallamiento, cuando el arquitecto descubre que bajo una iglesia chilota se encuentra un cementerio indígena. Sin embargo, también se presenta la llegada de esta fe en pleno siglo XVI, como una salvación a la imposición española en tierras araucanas.



No podemos obviar el rol político de la Iglesia en estos años. En enero de 1959 el papa Juan XXII anuncia el Concilio Vaticano II. En esta serie de reuniones que comenzaron en 1962, presididas por Juan XXII, y concluyeron en 1965, bajo la dirección de Pablo VI, se pretendía modernizar en alguna manera a la Iglesia Católica, ponerla al tanto de los conflictos de la sociedad moderna y quitarle el carácter dogmático a las propuestas emanadas desde ella.

La Iglesia busca desde entonces “poner a disposición del género humano el poder salvador que la Iglesia, conducida por el Espíritu Santo, ha recibido de su Fundador”<sup>46</sup>. En estas frases queda claro el rol que asume la Iglesia como salvadora de hombres, en cuerpo y alma; sin embargo, eso no es todo.

A través de este Concilio la Iglesia también reconoce que es imposible su marginación de la política, ya sea como promotora de la diversidad de pensamientos en pos del bien común o como defensora de esas diversidades. Desde ahí entendemos la defensa de la Iglesia Católica a la política, manifestada por la protección a los principios de libertad, aún después de la separación de Iglesia y Estado.

La Iglesia afirma que es por esto que “los fieles laicos *de ningún modo pueden abdicar de la participación en la ‘política’*; es decir, en la multiforme y variada acción económica, social, legislativa, administrativa y cultural, destinada a promover orgánica e institucionalmente el *bien común*”<sup>47</sup>. Para la Iglesia esto comprende la promoción y defensa de bienes tales como el orden público y la paz, la libertad y la igualdad, el respeto de la vida humana y el ambiente, la justicia, la solidaridad, etc.

---

<sup>46</sup> Concilio Vaticano II; Constitución Pastoral *Gaudium Et Spes*, Sobre la Iglesia; Proemio.

<sup>47</sup> Juan Pablo II, Exhortación Apostólica *Christifideles laici*, n. 42.

Claramente desde estas premisas resulta evidente el paralelo en el rol jugado por la Iglesia y el representado por los sacerdotes en la película *Machuca*. En este filme la época en que se representa la participación sacerdotal es desde comienzos del año 1973. Las doctrinas progresistas emanadas desde el colegio *Saint Patrick*, coinciden con los valores propuestos por el Vaticano en las primeras fases del Concilio Vaticano II. Este acercamiento a la vida laica y sus problemas conduce la formación del padre *McEnroe*, en la ficción, y, también, la del Cardenal Silva Henríquez, en la realidad, quién además tras el Golpe Militar exigió al Ejército que le traspasaran el mando del Saint George College tras su ocupación. Para esta generación de clérigos la política es una forma de concretar ese compromiso con los laicos, por lo que ésta es necesaria desde la Iglesia.

Sin embargo, la llegada de Karol Wojtyla (Papa Juan Pablo II), el 16 de octubre de 1978, a la cabeza de la Santa Sede, altera los propósitos de la Iglesia progresista hasta ese entonces.

En el caso chileno, el Cardenal Fresno, seguidor de Juan Pablo II, fue una figura emblemática en la transición, debido a su cooperación en los procesos de vuelta a la democracia.

Sin embargo, la Iglesia liderada por el sucesor de Silva Henríquez no era lo progresista que era la anterior

La Frontera, cuya historia se ambienta en la década de los '80, refleja la Iglesia de este pontificado: una Iglesia menos comprometida con la política para la ayuda de los laicos, mucho más exigente en el trato con los no-católicos (aunque ecuménica) y un tanto apática con los problemas de una sociedad determinada. Sin embargo, siguen mostrándose como una Institución que defiende los Derechos Humanos, aunque eso se deba a que la defensa a la vida es uno de los dogmas más importantes de la Iglesia Católica, y de la mayoría de las religiones

El padre *Patrick* representa un sacerdote comprometido con la ayuda humanitaria, conductor de rebaños (alegórica es la peregrinación al final de La

Frontera hacia el cementerio local para salvar la vida de los pueblerinos), pero ajeno a los problemas de los perseguidos. Él se niega a saber detalles de la relegación del protagonista, aún cuando, en su condición de sacerdote alejado del centro del conflicto, no resulte peligroso el conocimiento de la realidad de tantos chilenos.

Este sacerdote es también un tránsito a la figura de la Iglesia Católica de la Transición.

Es asombroso cómo los cineastas lograron definir tan bien en sus imágenes los distintos roles de la Iglesia Católica Universal en los años de Dictadura.

## **TERCER TÓPICO DE ANÁLISIS**

### **Las Diferencias Sociales**

Chile es un país que tiene una distribución del ingreso con mayores diferencias entre los distintos sectores que componen la sociedad. Es necesario tener en consideración que el primero de los deciles de la población chilena recibe tan sólo alrededor del 1.5 por ciento del ingreso nacional, mientras que el décimo adquiere sobre un 45 por ciento, aproximadamente<sup>48</sup>. Situaciones como esta han desencadenado la marcada diferencia social que ha influido en la constitución de

---

<sup>48</sup> Schatan, Jacobo; **El saqueo de América Latina**, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 1998. Pág. 135.

rasgos identitarios en el país en los últimos años, principalmente el de la segregación social y la discriminación de las que los más pobres son víctimas.

En la década de los '80, durante la dictadura militar se desarrolló la erradicación masiva y forzada cerca de 180 mil habitantes de campamentos y poblaciones de Santiago, fueron literalmente arrancados de sus comunas de residencia y reubicados en la periferia de la ciudad, especialmente en el extremo sur. Estas erradicaciones representan un problema de desarraigo que se manifiesta, incluso, en la actualidad en la marginalidad y resentimiento existentes en las zonas donde todas estas personas fueron reubicadas.

En las películas de nuestro análisis, el tema de la diferencia social no se manifiesta de forma estereotipada, ni se presenta como un eje de la articulación de las relaciones interpersonales. Esto no significa que en los filmes exista un discurso “unificador de clases”, simplemente los directores consideraron que sus historias no tenían mucho que decir a ese respecto.

Aún así es posible ver como los personajes conviven con personas más o menos adineradas, en el fondo se dan espacios para que surjan relaciones sociales entre sujetos de distinta condición socioeconómica, pero que, en su mayoría, están unidos por ideas políticas, como es el caso de “Imagen Latente”, en el protagonista al pertenecer al MIR (Movimiento Izquierdista Revolucionario), interactúa con personas de diversas procedencias y situaciones sociales. En el caso de este ejemplo, las diferencias sociales se anulan en pos de los ideales políticos.

Las películas seleccionadas, en general, presentan este tema de forma menos obvia y, como decíamos con anterioridad, sin muchos estereotipos considerando que el cine chileno de los últimos años ha hecho de las diferencias socioeconómicas y sus personajes verdaderos arquetipos sociales, surgiendo, por

ejemplo, la figura del sujeto-popular. Estas películas se desligan de esos estereotipos (salvo el personaje de Alejandro Trejo, 'Willy', en Machuca). Los directores no limitan sus relatos a la creación de un personaje tipo: el "roto chileno contemporáneo".

Pero siempre existirá un discurso respecto de las características sociales de la población, pues el cine es el reflejo de una sociedad y como tal los directores no se pueden abstraer de manifestar algún juicio de ella.

En los seis filmes analizados, las diferencias sociales están retratadas como conflictos de poder.

Un ejemplo de esto es el caso de Amnesia, donde es posible apreciar que el rango militar está determinado en cierta medida por la procedencia del soldado.

La jerarquía castrense es una forma de diferenciación social, al ser representativa de cierta superioridad o inferioridad.

Tanto en Machuca como en Amnesia es posible denotar cierta diferencia social, pero, hasta el momento, sólo nos hemos referido a aquella que aparece ligada, exclusivamente, a los conflictos socioeconómicos.

También se hace presente en algunas películas una especie de crítica a la excesiva centralización de la atención a los problemas. Durante la Dictadura, Santiago y Concepción fueron señaladas como el epicentro de los problemas sociales y el blanco de toda la atención de la oposición, de los medios extranjeros, etcétera. Sin embargo, las localidades rurales se vieron igualmente afectadas por la Dictadura y probablemente aún más. Las comunas de la Región Metropolitana Paine y Calera de Tango fueron brutalmente asediadas por los militares, convirtiéndose incluso en unas de las comunas con más asesinatos en proporción con la cantidad de habitantes; aún así las atenciones de la Región se localizaban en las comunas céntricas de la ciudad. La situación en regiones es aún peor:

conocidos son los hostigamientos de los que fueron víctimas los pueblos mapuches del interior de la IX Región, por ejemplo.

La película La Frontera, nos muestra un pueblo marginado por las limitaciones geográficas e, incluso, excluido de la violencia de la Dictadura, pero igualmente reprimido. El nivel de pasividad del pueblo y el acostumbramiento al “sufrimiento silencioso” parecen ser característicos de esa zona.

## **CUARTO TÓPICO DE ANÁLISIS**

### **Las Penas de la Dictadura**

Todas las películas analizadas se articulan en torno a un tipo de condena impuesta por la Dictadura: relegaciones, exilios, detenciones, secuestros ( de los cuales muchos terminarían en desaparecimientos), ejecuciones y torturas.

Los protagonistas de los filmes han sufrido la represión de la Dictadura ya sea como receptores de las penas o como cercanos a las personas condenadas.

Sin importar desde qué posición los protagonistas contemplan las penas de la dictadura, para todos constituye un eje que modifica el rumbo de sus vidas.

Pero no sólo es por ser víctimas de lo que hemos denominado “Penas de la Dictadura”, no es esta exclusivamente esta situación la que menoscaba las vidas de los personajes: la caída de la democracia y la imposición del gobierno de la Junta Militar representan el quiebre de las familias, el cambio del compromiso, el desmoronamiento de una vida normal.

Los filmes tratan de diversas maneras las condenas del régimen de Pinochet, por lo que resulta conveniente verlas por separado.

#### **- Exilio al interior de las fronteras: los relegados**

Coincidentemente, tanto en La Frontera como en Archipiélago, las dos películas que tratan la relegación de los protagonistas, los condenados, en compañía de agentes de la Dictadura, deben cruzar las aguas para llegar a su nueva residencia, el lugar donde fueron desterrados.

Esta casualidad geográfica no es despreciable, pues, creemos, alude directamente al carácter de aislamiento de los condenados, a la necesidad de la dictadura de incomunicar a sus opositores.

Para los protagonistas esta pena impuesta por el gobierno significa el alejamiento de la vida normal, el desarraigo máximo, por no entender las razones de tal pena. Deben lidiar con las especulaciones de los pueblerinos del lugar donde fueron destinados y reivindicar su rol social desde las zonas más extremas del país.

Estas penas y la forma como están retratadas en las dos películas confirman la centralización de la discusión en torno a la Dictadura. Al enviarlos a zonas como Chiloé o Puerto Saavedra, lo que realmente logran es separarlos de esa discusión, marginarlos.

### **- Un Luto Interminable: Familiares de Detenidos Desaparecidos**

La censurada película Imagen Latente trata este tema casi de manera exclusiva y esta temática no es menor, considerando que es casi un relato autobiográfico del director, cuyo hermano es detenido desaparecido.

La relegación a Puerto Saavedra del protagonista de La Frontera se origina con su firma en una carta que denuncia la desaparición de un colega. Sin embargo, esto se presenta como la excusa para armar una historia sin contar más detalladamente de qué se trata esa desaparición, ni los motivos de ella.

### **- La Incertidumbre de las Detenciones: Entre la Vida y la Muerte**

El campo de detenidos el Batallón del Diablo es un lugar de detención para disidentes de la dictadura. Ubicado en pleno desierto, conviven todo tipo de prisioneros entre las que destacan una mujer embarazada (Marcela Osorio) y Roberto Alvear (José Martín), un periodista español. Entre los ocho detenidos que están a cargo del Capitán Mandiola se establece una relación de complicidad y apoyo para lograr sobrellevar el permanente temor a ser asesinados.

Este breve de la película Amnesia es bastante decidor respecto de cómo se presentan las detenciones en los filmes seleccionados. El miedo y la fraternidad parecen ser los conductores de las relaciones entre detenidos.

Los personajes detenidos, al igual que los ejecutados, o los desaparecidos, se presentan como víctimas-mártires de un sistema impiadoso.

### **- Partir de la Patria: el Exilio.**

El exilio está presente en al menos tres películas del análisis: La Frontera, Cicatriz y Machuca, aunque esta última hace un breve detenimiento en el autoexilio



A grandes rasgos, estas películas lo muestran con la nostalgia típica del exiliado. A pesar de lo superiores que son los niveles de vida y las ofertas en los países que acogieron a los exiliados, estos deciden volver, por una necesidad de patria, de raíces.

En el caso de los exiliados, estos no son bien vistos por la oposición que se quedó combatiendo o, simplemente, viviendo en el país.

Son vistos como cobardes o culpados por dejar todo y huir. Y por lo mismo viven con la necesidad de hacer algo por el país, para exculparse de su ausencia.

La dicotomía que presentan estos personajes es enorme: ellos poseen dos vidas absolutamente paralelas. Sin embargo, en las películas seleccionadas, siempre optan por el regreso.

### **- El Castigo de la Tortura**

Las torturas eran el castigo utilizado durante la Dictadura para conseguir información, pero también, sin motivos aparentes. En las películas ninguna tiene en su trama la historia de un torturado, pero sí existen algunos personajes que aparecen de modo esporádico que fueron víctimas de algunos de los métodos de la inteligencia militar para tortura, como la “parrilla”<sup>49</sup>. Ninguna película trata esto de forma directa, pero en al menos tres hay alusiones a estas prácticas.

Las películas de Perelman mencionan la tortura a las mujeres, quizás para cargar de emotividad, son más bien utilizadas como un recurso dramático, más allá de las connotaciones políticas o de denuncia que el autor pudiese perseguir.

En resumen, las diversas condenas que se ven reflejadas en las películas analizadas son utilizadas para aumentar el dramatismo de la historia o para

---

<sup>49</sup> Modo de tortura en que los sujetos eran puestos sobre un catre metálico, desnudos y se les aplicaba corriente eléctrica.

contextualizar el período. Pero en ningún caso manifiestan un discurso respecto de la carga política y social que estas penas representan.

Las historias relatadas en las películas son consecuencias de esas penas, por eso señalamos que pueden ser la “excusa” para desarrollar una historia.

## **QUINTO TÓPICO DE ANÁLISIS**

### **Relatos sin Política: Ausencia de Discurso Político**

Continuando la idea enunciada en el tópico anterior, recalcamos el carácter despolitizado de los filmes seleccionados.

Las alusiones políticas se manifiestan desde la presencia de una bandera roja hasta el hablar del *partkom* (administración partidista local soviética). Sin embargo, ellas no son discursadas en las películas, apareciendo tan sólo como un símbolo más que hace referencia a cierto período.

En algunos casos es posible encontrarnos con un desarrollo más prolijo de la política, pero aún así no alcanza para que el film tenga un discurso político claro.

Cicatriz hace más referencia a las políticas en cuanto toca temas como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, la organización soviética o la organización del Partido Comunista Chileno en el exilio. Sin embargo, sigue predominando el discurso traumático desde la experiencia personal. Sebastián Alarcón, director de Cicatriz, fue exiliado en Moscú, al igual que el protagonista de la historia.

El cine pretende ser del gusto de la mayoría y quizás provocar que unos se sientan más representados en los films que otros. Tal vez es esta la razón que deja que los directores hablen desde su trauma personal y por la que el discurso representado en el largometraje no puede trascender ese individualismo.

Consideramos, por sobre todo, que esta ausencia de discursos políticos es una consecuencia y un reforzamiento del espíritu de los primeros años de democracia.

Las películas, al igual que la Transición, pretenden armonizar los relatos, sin negar su existencia, pero despolitizando la carga dramática.

La amnistía representa un peso para toda la sociedad, ya sea tanto a nivel político como cultural. La ausencia de culpables en los filmes nos hace aseverar esto. Las políticas de blanqueamiento de la Transición de las que habla Tomás Moulián, también operan en las artes.

## **SEXTO TÓPICO DE ANÁLISIS**

### **La Dictadura y la desarticulación de la Familia**

En la totalidad de las películas analizadas se manifiesta un quiebre enorme en las familias de los protagonistas, puesto que de una u otra manera, las consecuencias vividas de modo personal, inevitablemente se derivan al núcleo más cercano de los sujetos que son presentados en los filmes, ya sea en la relación con padres, cónyuges o hijos.

Después de la Dictadura nada volverá a ser lo mismo: el padre ha sido asesinado, el hermano está desaparecido, los hijos están exiliados, la hija es asesinada. Las familias se quiebran al igual que la sociedad completa, ya que la familia es el núcleo de la sociedad, al verse esta alterada, modifica el modo en que se establecen los lazos y las relaciones al interior del grupo.

Nos parece interesante este paralelo. Las familias como un micro núcleo donde todo lo que ocurre en las esferas más grandes repercute directamente, a partir de los conflictos que se desatan y trastornan a las familias podemos vincular estos mismos a los sectores que se vieron ampliamente perjudicados por la represión.

La familia también se muestra supeditada a la situación nacional o a la política; las personas prefieren luchar a mantener una relación normal, a pesar de que inevitablemente no pueden escapar del flagelo que los afecta, aunque no sea de forma directa, pues el recuerdo o la presencia de un ser querido que ha sufrido los embates de la represión y la violencia, no se puede arrancar fácilmente de la memoria.

En la Dictadura no hay espacio para el amor, ni para ser padres, ni para ser hijos, pues todas las relaciones se desestabilizan por el temor a que en cualquier momento de forma involuntaria, se provoque un quiebre que dejará una herida en aquéllos que sufran la pérdida o la detención de uno de sus seres queridos. La irrupción de Pinochet cambió todo, incluso lo más sagrado, el origen de todo: la familia.

Las madres que esperan el retorno de sus hijos, las mujeres que esperan por sus esposos, todos quienes exigen de vuelta a sus familiares, cargan sobre ellos una dolorosa ausencia, que a la larga desencadena otro tipo de conflictos entre

quienes están vivos junto a ellos. Lo que se traduce en inestabilidades familiares que terminan a la larga con romper, en algunos casos, este núcleo que porta el trauma de un modo más bien indirecto.

## **SÉPTIMO TÓPICO**

### **Agentes de la Dictadura**

Cómo decíamos previamente, en las películas que forman parte de nuestro análisis existe una ausencia de discursos políticos, lo que dificulta la construcción de personajes que representen a agentes que cumplieron un rol en la dictadura, a nivel ideológico principalmente. A pesar de que en las películas se evidencia la presencia de sujetos que ejecutan actos de violación a los Derechos Humanos, estos no tiene una participación explícita dentro de los films y se tiende a transmitir las consecuencias de los actos, más allá de los ejecutores de éstos. Es decir,

prima la figura de la víctima y se desconoce la identidad del Verdugo, aún cuando sabemos que éste existe.

En algunas películas se representa a los agentes de la DINA como los artífices principales de los abusos y excesos vividos en la dictadura, desvinculando a las fuerzas armadas de las responsabilidades, los agentes son representados en las películas del mismo modo en que se caracterizaban para actuar, ya que utilizaban ropa de civil y se movilizaban en vehículos particulares, que de algún modo eran reconocibles por la población.

La responsabilidad militar es escasamente tratada, ya que de inmediato se vincularía en la responsabilidad a Augusto Pinochet, aunque nos encontramos con aquellas que sugieren una exculpación a los soldados encargados de llevar a cabo las órdenes emanadas desde los escalafones superiores, quienes delegaban su responsabilidad material en los abusos que se cometieron en muchos centros de detención. Esta fidelidad a la institución que se refleja en algunos de los personajes de los diversos filmes, desencadenan una especie de locura por los actos cometidos manifestada en el futuro (el presente, la Transición) dando cuenta de que en las memorias de los mismos responsables se generan huellas que difícilmente podrán borrar, como se manifiesta en la película Amnesia.

Esta ausencia de representación de sujetos vinculados de modo directo a las fuerzas armadas como interventores de las acciones contra los disidentes, tendría su justificación en el momento en que las películas fueron hechas en el país.

El marco que la Transición impone, el que no quiso desestabilizar las relaciones con las Fuerzas Armadas y por lo mismo que se optó por una transmisión de los hechos de modo indirecto, en dónde se respetaran los consensos, es el que nuevamente se manifiesta en este cine.

Por lo mismo es que al ver las películas, nos encontramos con una tendencia a responsabilizar a la DINA de los excesos cometidos, exculpando a Augusto Pinochet, quién detentaba el poder.

En los primeros años de la Transición, e incluso en los últimos de la Dictadura, la DINA era descrita como un ente autónomo que cumplía las órdenes de Manuel Contreras a quién se sindicaría como el principal gestor de las violaciones a los Derechos Humanos que sus subalternos debían concretar.

Los cineastas intentaron salir de este esquema, no lo lograron a cabalidad, algunos se atrevieron a responsabilizar de las acciones a quienes se alzaron en el poder una vez derrocado Salvador Allende, otros lo presentan y dejan el tema instalado para la discusión personal.

En este sentido resulta importante una discusión entre los protagonistas de Cicatriz, donde uno le señala a otro que sólo el Dictador es responsable de lo ocurrido en Chile, mientras el otro le señala que cada militar que disparó una bala y cada civil que calló lo son.

A pesar de que la figura que más se explota en los relatos de los largometrajes es la del oficial de inteligencia de las Fuerzas Armadas, de civil, expresión seria, andar vulgar, ojos tapados por gafas de sol, y un sin fin de elementos arquetípicos, tampoco se alude directamente a la institución militar.

En Machuca, por ejemplo, son los soldados los que ocupan violentamente el Colegio Saint Patrick y es un Coronel de Ejército quien se hace cargo de la rectoría de ese establecimiento. Esto demuestra, en cierta medida, un fin de la Transición comenzada con el triunfo del No en el Plebiscito de octubre de 1988.

El hecho de que ésta sea la última película estrenada de la selección nos habla de que a 31 años del Golpe y a más de una década del regreso de la democracia los cineastas ya son capaces de responsabilizar directamente a la institución militar, como lo hizo Andrés Wood en su película.





## **CONCLUSIONES**

Las películas son documentos que contienen información, aún siendo de ficción. Desde esta premisa afirmamos que las memorias contenidas en los filmes no sólo representan las memorias personales del autor, sino que también tienen un carácter social, pues la sociedad entera es capaz de reconocerlas y sumar esta información a los “registros” ya existentes en sus memorias.

La memoria colectiva funciona a partir de la comunicación de un hecho. Resulta importantísimo lograr pensar y hablar un acontecimiento para que éste quede inscrito en la memoria del pueblo.

Es indudable que las artes también, de alguna forma, dan cuenta de esta sociedad; esto lo logran por medio de la colaboración con el proceso comunicativo necesario para la construcción de una memoria. Como señalábamos en el comienzo de esta investigación, el cine vendría a ser uno de los tantos portavoces de la memoria y la información contenida en las películas es bastante decidora respecto de la sociedad que las crea, pues, independiente de las cualidades del autor, es ésta la que moldea una creación.

En el caso de las películas de ficción escogidas para esta investigación, aún cuando no son un registro de la realidad, representan una fuente importante de memoria, pues nos hablan de una etapa que, aún sin ser nombrada en la mayoría de los filmes, es reconocible por todo espectador que esté enterado de la historia reciente del país.

Creemos necesario distinguir la presencia de dos memorias en los filmes: por una parte, aquella que nos hace reconocerlos como “Película de dictadura”: en otras palabras, una memoria **previa** al film, que nos hace identificarlo y cargarlo de sentido común. La otra memoria aludida es la que tiene que ver con la información misma del film; es decir, una memoria **posterior**, aquella que el largometraje busca crear o re-construir, para sumarla a los registros existentes.

Creemos que ambas memorias están muy presentes en las películas analizadas. En ellas somos capaces de distinguir los agentes de la DINA, por ejemplo, sin haberlos visto nunca (como es el caso de las generaciones más jóvenes) y sin que en las películas sean nombrados como tales. Es impresionante cómo somos

capaces de complementar la información de un período social determinado, sin necesariamente haberlo vivido.

No obstante nuestra reducida experiencia con la Dictadura, somos capaces de reconocerla en los filmes analizados y eso lo atribuimos a un buen trabajo del director. Pero por sobre todo, al trabajo de recopilación de información y diversas memorias realizado durante nuestras vidas, pues es ese el trabajo que ayuda a entender la significancia de estas películas.

Pero esta nueva información también quedará archivada en las memorias de quienes observan las películas aludidas. En un comienzo nos planteábamos la necesidad de descubrir la contribución de estas películas a los procesos de construcción de memoria colectiva y el peso de esa construcción en la conformación de identidades. Pero también sentimos que de alguna manera desde el comienzo de este trabajo teníamos la certeza de esto.

El cine es una herramienta muy importante en la conformación de memorias y de identidades; un ejemplo de esto lo encontramos en los regímenes autoritarios europeos. En ellos resultó ser la mejor herramienta propagandística, pues la belleza de la imagen y la aparente simpleza del código lo hacen accesible a las mayorías.

En Chile, aún cuando la dictadura no vio en él la herramienta necesaria para ampliar la convocatoria y la adherencia al Régimen, si lo vio como un enemigo potencial que había que acallar: esto se logró en la Constitución Política de 1980, estableciendo censuras claras al Séptimo Arte.

Una vez en Democracia la explosión de películas de temáticas sociales y que daban cuenta de la Dictadura fue evidente. En los primeros años de la Transición

hubo muchos estrenos referentes a la experiencia de un Chile acallado por la represión militar. Los cineastas sentían la necesidad de robustecer una memoria, de inmortalizar la historia, tal como lo habían hecho en la era del *Manifiesto del Cineasta*, durante el gobierno de la Unidad Popular. Pero también esa necesidad tiene un carácter personal, pues lo que ellos hacen en sus películas no cuenta con una mayor reflexión del tema. La mayor parte de los cineastas, como hemos expresado en páginas anteriores, nos habla de la *Propia Dictadura*, de aquella protagonizada por ellos mismos.

El tema más recurrente en las películas analizadas es el referente a Derechos Humanos. Todas las películas seleccionadas se refieren a este tema, sin embargo, no lo hacen de forma elocuente. Todo lo concerniente a las violaciones a los Derechos Humanos durante la Dictadura Militar tiene que ver con un “conductor dramático” de la historia, la reflexión de los cineastas es menor, aún cuando para la mayor parte de ellos se trate de un tema vivido en primera persona. Al parecer, el trauma fue muy grande.

Hemos observado cómo el peso del contenido no se encontraba en los lugares que pensábamos medulares en la conformación de filmes. El guión, por ejemplo, sólo alude a los temas propios de la Dictadura en cuanto a la contextualización del período o, como ya mencionábamos, asumiendo un rol de conductor dramático de la historia. Mientras, elementos como personajes y objetos llevan una carga bastante mayor en el relato.

Es por medio de los personajes, por ejemplo, que somos capaces de distinguir una institución en el film: ya explicábamos el caso de la caricaturización estereotipada del Agente de Dictadura o, por nombrar otro caso, la presencia de las *distintas* Iglesias Católicas que convivieron con la Dictadura.

Los objetos aluden a abstracciones; es bastante curioso pero la mayor parte de la carga política de los filmes se logra a través de objetos, sin personalizar las políticas que estos mismos autores defendían tan fervientemente de la mano del Presidente Allende o desde el sufrimiento del exilio.

Por otra parte, y retomando los conceptos centrales de la presente investigación (Memoria e Identidad), la misma historia del Cine nos habla de lo importante que ha sido este arte para la reconstrucción de acontecimientos históricos lejanos, pero por sobre todo, lo importante que es retratar por medio de un relato ficcionado la etapa vivida por un país.

En este sentido, estas películas no nos hablan tanto de la Dictadura, sino como de la Transición. Las películas surgen de la necesidad de los directores de contar su experiencia pero desde el presente.

La Transición no es ajena a la motivación de las películas y en este sentido, es este el período que hace que los cineastas tengan la necesidad de luchar contra el olvido, una figura impuesta más por la Transición que por la misma Dictadura.

Las películas no se alejan de esas políticas. Nos hemos dado cuenta de que el afán de tocar ciertos temas y no otros parte de las políticas de Estado. El cine está tan amnistiado como la sociedad.

Las políticas de *blanqueamiento*, a las que hace referencia Tomás Moulián, hacen que las películas carezcan de un tono político más o menos claro respecto de las materias tratadas.

Sin embargo, esta ambigüedad se puede justificar con el tratamiento alternativo de ciertas figuras: hemos llegado a la conclusión de que las películas analizadas

logran representar un arquetipo social, que va más allá de la figura del “Dictador” o del “Salvador”. El logro del cine chileno de temática de Dictadura está, creemos, en que desde su análisis en conjunto podemos ver la presencia de las instituciones más políticas, aún cuando en los filmes no se representen con la importancia que nosotros le hemos otorgado.

Estimamos que sería bastante osado asumir una verdad al respecto, sin embargo plantearemos nuestro parecer: creemos que los directores han manifestado ciertos hilos denotativos de la sociedad de dictadura en sus películas, por medio de estereotipos (los agentes de inteligencia), pero también por medio de metafóricas actuaciones (tal es el caso de el apático sacerdote de La Frontera, versus el adorable religioso de Machuca).

Es precisamente aquí donde nos arriesgamos, pues consideramos que esta metáfora puede ser casual como puede no serlo.

No sabemos si el interés de los autores apuntaba a eso, o si fue un acto inconciente. Pero no cabe duda que la representación de la Iglesia por periodos es bastante acertada políticamente.

No deja de llamar la atención que todas las películas que tratan la dictadura sean de época, es decir, aludan a un periodo histórico pasado. El cine toma la Dictadura como un “pasado”, sin ver las consecuencias presentes mayormente.

Esta situación nos habla de dos cosas: por una parte de lo seria de la información, pues los directores no juegan con las fechas, actúan lo más cercano a la *realidad* posible. Por otro lado, nos habla de un periodo considerado pasado y no del presente, que vendría a ser la Transición.

Esto último es de suma importancia, pues lo que afirmamos es que es la Transición la que no es tratada derechamente en los filmes, y las barreras están puestas precisamente en la democracia: tal como anunciábamos en un comienzo,

es la Transición la figura que, irónicamente, corta la libertad creativa, en pos de la reconciliación y la estabilidad de la democracia.

Para terminar, creemos que es evidente el aporte de estas películas a la construcción de memorias, sin embargo, en el tema de la identidad parece resultar más complejo.

Mantenemos nuestra posición acerca de que la maduración política de Chile ha sido de una evolución lenta, sin tener claro, por ejemplo, cuanto tiempo duró (o dura) la Transición. Por lo mismo sentimos que es necesario un mayor tiempo para lograr establecer si la identidad de la población es marcada por los recuerdos y las informaciones que se agregan a sus memorias personales y a las colectivas.

Estamos seguros de que de la mano de la maduración política del país, de la justicia y la abolición de las medidas de blanqueamiento (cuya figura más ilustrativa resulta ser, claramente, la de la Amnistía) que sólo producen un estancamiento en los procesos de construcción de una memoria capaz de alterar la conducta y la esencia de un país entero, generando una identidad que surge cual Fénix desde las cenizas de un trauma



## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Libros**

1. Barbero, Jesús Martín. **De los medios a las mediaciones**; Ed. Gustavo Pili: Ciudad de México, 1987.

2. Bengoa, José **La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile**; Ed. Sur: Santiago, 1996.
3. Cavallo, Ascanio; Douzet, Pablo y Rodríguez, Cecilia. **Huérfanos y Perdidos**. Ed. Grijalbo: Santiago, 2001.
4. Dupré, Daniela. **Globalización e identidad: el desarrollo de la industria cinematográfica como un elemento generador de identidad**. Tesis para optar al Magíster en estudios internacionales, Universidad de Chile: Santiago, 2003.
5. Estévez, Antonella. **Luz, Cámara, Transición: el rollo del cine chileno desde 1993 al 2003**. LOM Ediciones: Santiago, 2005.
6. Getino, Antonio. **Cine y Televisión en América Latina: producción y mercados**. Ediciones Ciccus: Buenos Aires, 1998.
7. Larraín, Jorge. **Identidad Chilena**. LOM Ediciones. Santiago, 2001.
8. Larraín, Jorge. **Modernidad, Razón e Identidad en América Latina**. Ed. Andrés Bello: Barcelona, 1996.
9. Le Goff, Jacques; **El Orden de la Memoria**. Ed. Paidós: Barcelona; 1991.
10. Milos, Pedro y otros; **Memoria para un Nuevo Siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX**; LOM ediciones: Santiago de Chile, 2000.
11. Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos. **Cine y Memoria del siglo XX**. LOM Ediciones: Santiago, 1998.
12. Mouesca, Jacqueline. **El Cine en Chile: crónica en tres tiempos**. Ed. Planeta Chilena: Santiago, 1997.

13. \_\_\_\_\_ **El Documental Chileno**. LOM Ediciones: Santiago, 2005.
14. \_\_\_\_\_ **Cine Chileno: veinte años, 1970- 1990**. Ministerio de Educación: Santiago, 1992.
15. \_\_\_\_\_ **Plano Secuencia de la Memoria de Chile: veinticinco años del cine chileno (1960- 1985)**. Ed. Del Litoral: Madrid, 1988.
16. Moulián, Tomás. **Chile Actual. Anatomía de un mito**, LOM Ediciones: Santiago, 1997.
17. Naranjo, Valeska. **Representaciones sociales sobre Golpe Militar y Dictadura: una aproximación desde la memoria a la identidad**. Tesis para optar al título de Antropólogo Social, Universidad de Chile: Santiago, 2006.
18. Páez, Darío; Valencia, J. F. **Memorias Colectivas de Procesos Culturales y Políticos**. Universidad del País Vasco: Bilbao, 1998.
19. Paranagua, Paulo Antonio. **Tradición y Modernidad en el cine de América Latina**. Fondo de Cultura Económica de España: Madrid, 2003.
20. Penjean, Lorena; del Río, Luis Felipe. **Identidad y Cine**. Seminario de grado para optar a la Licenciatura en Comunicación Social, Universidad de Chile: Santiago, 2001.
21. Ricoeur, Paul; **La memoria, la historia, el olvido**. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2004.
22. Rosa Rivero, Alberto y otros. **Memoria Colectiva e Identidad Nacional**. Editorial Biblioteca Nueva: Madrid, 2000.

23. Salazar, Carlos; Saldivia, Miguel. **El Olvido está lleno de Memoria: la dictadura a través de sus lugares de memoria.** Seminario de grado para optar a la Licenciatura en Comunicación Social, Universidad de Chile: Santiago, 2003.
24. Schatan, Jacobo. **El saqueo de América Latina.** LOM Ediciones: Santiago, 1998.
25. Tocornal, Ximena; Vergara, María Paz. **Construcción Social de la Memoria: el Régimen Militar como un lugar de determinación.** Tesis para optar al Título de Psicólogo. Universidad Diego Portales: Santiago, 1998.
26. Vázquez, Felix; **La Memoria como Acción Social: relaciones, significados e imaginarios.** Tesis Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona, 1997.
27. Villarroel, Mónica. **La Voz de los Cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio;** Ed. Cuarto Propio: Santiago de Chile, 2004.
28. Yerushalmi, Yosef. **Los Usos del Olvido: comunicaciones al coloquio de Royaumont.** Ed. Nueva Visión: Buenos Aires, 1989

## Otros

1. Aliaga, Ignacio. "Chile: la imagen Obstinada". Ponencia presentada en la IV Reunión de Plenipotenciarios de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas

de Iberoamérica (CACI), Julio, 1997; Caracas. Publicado en **La Realidad Audiovisual Iberoamericana** (CACI) Centro Nacional Autónomo de Cinematografía: Caracas, 1997.

2. Salinas, Claudio y Stange, Hans. **Este Cine Chacotero... Impostura y desproblematización en las representaciones del sujeto popular en el cine chileno, 1997- 2005**; Cuadernos Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile: Santiago, 2006

## **Páginas Web**

1. <http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista4/artigo%204-1.htm#6.->  
[La%20transición%20y%20los%20años%2090.%20Más%20cine%20y%20más%20libros](#)
2. <http://www.civilcinema.cl/critica.cgi%3Fc%3D78+%22El+cine+chileno+a+par+tir+de+El+chacotero+sentimental:+%22&hl=es&gl=cl&ct=clnk&cd=1>
3. <http://www.chileaudiovisual.cl/pag/pc-estrenoscine.html>
4. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/macuna.html>
5. [http://www.aulaintercultural.org/article.php3?id\\_article=965](http://www.aulaintercultural.org/article.php3?id_article=965)
6. <http://www.eatip.org.ar/textos/MEMORIAEIDENTIDAD.html>
7. Archivo Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Ley 19.981 sobre fomento audiovisual. Promulgada el 10 de Noviembre del 2004.  
[http://www.chileaudiovisual.cl/pdf/leyfomentoaudiovisual\\_publicada.pdf](http://www.chileaudiovisual.cl/pdf/leyfomentoaudiovisual_publicada.pdf)
- 8.
9. LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL EN CHILE. INFORME AÑO 2000” de Roberto Trejo Ojeda. Publicado por la División de Cultura del Ministerio de Educación. Santiago, marzo 2000. [www.consejodelacultura.cl](http://www.consejodelacultura.cl)
10. Sitio Web CNCA;  
[http://www.consejodelacultura.cl/index.php?op=articulo&artid=3421&catid=313&catid\\_cat=197](http://www.consejodelacultura.cl/index.php?op=articulo&artid=3421&catid=313&catid_cat=197)
11. Sitio Web Consejo Audiovisual del CNCA:  
<http://www.chileaudiovisual.cl/pag/do-estudios.html>
12. “Apuntes acerca del audiovisual en Chile” 2003.  
[http://www.recam.org/Estudios/audiovisual\\_chile.pdf](http://www.recam.org/Estudios/audiovisual_chile.pdf)
13. [http://www.sepiensa.cl/listas\\_articulos/articulos\\_sepiensa/2004/07\\_julio/20040715\\_fram.html](http://www.sepiensa.cl/listas_articulos/articulos_sepiensa/2004/07_julio/20040715_fram.html)

## **Filmografía**

1. Perelman, Pablo; **Imagen Latente.** Chile, 1990.
2. Larraín, Ricardo; **La Frontera.** Chile, 1991.
3. Perelman, Pablo; **Archipiélago.** Chile, 1992.
4. Justiniano, Gonzalo; **Amnesia.** Chile, 1994.
5. Alarcón, Sebastián; **Cicatriz.** Chile, 2000.
6. Wood, Andrés; **Machuca.** Chile, 2004.

# **ANEXOS**

## **ANEXO I**



## Cámara de Distribuidores Cinematográficos A.G.

## Estrenos de Cine Chileno 1998 - 2005

	Título	Estreno	Distribuidor	Copias	Total Admisiones	Total Box Office en Pesos	Semanas en Cartelera
1	SEXO CON AMOR	37707	UIP	27	990696	2143534880	38
2	EL CHACOTERO SENTIMENTAL	36461	Cebra Producciones	12	792469	1497316421	30
3	MACHUCA	38204	WOOD PRODUCCIONES	30	656579	1444444300	19
4	SUB-TERRA	37896	PWI	27	483905	1027658270	20
5	TAXI PARA TRES	37105	-	19	338563	677468200	25
6	OGU Y MAMPATO EN RAPA NUI	37434	Cineanimadores	34	296999	579639500	22
7	PROMEDIO ROJO	38295	UIP	29	143895	320679300	16
8	MUJERES INFIELES	38309	ANDES FILMS	35	139386	305904600	16
9	CACHIMBA	38260	ARCADIA	29	122335	246055040	15
10	MI MEJOR ENEMIGO	38477	BAZUCA	28	115154	276011650	16
11	LOS DEBUTANTES	37784	Andes Films	19	107800	235295880	15
12	SE ARRIENDA	38631	BAZUCA	25	93153	197946548	9
13	SANGRE ETERNA	37560	Angel Films	25	84823	174927000	7
14	CORONACION	36643	Andrea Films	12	82070	171192050	13
15	EL NOMINADO	37910	Andes Films	29	74350	135052100	7
16	GRINGITO	35894	S. Castilla	9	67924	138407200	11
17	TE AMO MADE IN CHILE	36993	Amor en el Sur Films	9	57870	114343600	10
18	LA FIEBRE DEL LOCO	37168	Wood Prod.	10	57095	125263700	13
19	PARAISO B	37483	Cebra Producciones	23	45284	174709900	10
20	XS LA PEOR TALLA	37952	JL Producciones	15	44242	78084790	9
21	MALA LECHE	38092	NU VISION	32	44045	95874166	8
22	SALVADOR ALLENDE	38596	MICROFILMS	7	41092	92464500	11
23	GENTE DECENTE	38274	ARCADIA	27	39361	61517408	6
24	B-HAPPY	37994	PWI	23	38815	83988600	8
25	EN LA CAMA	38673	BAZUCA	22	36653	85674500	10
26	SECUESTRO	38463	ANDES FILMS	40	36438	84008600	6
27	EL DESQUITE	36370	Wood Producciones	7	33143	67885070	11
28	AZUL Y BLANCO	38099	PWI	29	26805	58317050	5
29	PLAY	38603	ANDES FILMS	16	21870	50534075	9
30	MONOS CON NAVAJA	36671	Stanley Films	11	19319	37645050	5
31	ANGEL NEGRO	36830	O.C. Films	9	17020	35782900	5
32	TIERRA DEL FUEGO	36713	Buenaventura Films	7	16962	36445000	8
33	EL ENTUSIASMO	36153	Cine XXI	18	16699	33502350	5
34	LA ULTIMA LUNA	38442	ANDES FILMS	9	11410	27611700	9
35	PARENTESIS	38575	BAZUCA	11	11153	26398500	13
36	NEGOCIO REDONDO	37364	Roos Films	15	10952	24647500	5
37	EL LEYTON	37322	CineCorp	10	10512	22087700	5

38	EL ROTO	38582	ANDES FILMS	12	10445	23920750	13
39	TUVE UN SUEÑO CONTIGO	36398	CineCorp	7	8941	15950010	4
40	CESANTE	37777	Andes Films	14	8643	18564720	5
41	MI FAMOSA DESCONOCIDA	36664	Arauco Films	13	7082	13755100	4
42	CAMPO MINADO	36790	-	13	6042	12110300	4
43	EL FOTOGRAFO	37413	Orbis	22	5796	12209100	3
44	EN UN LUGAR DE LA NOCHE	36601	Roos Films	7	4191	9077500	3
45	LAST CALL	36146	Roos Films	5	3992	8660000	3
46	EL HUESPED	38666	MICROFILMS	13	3262	7225050	3
47	FRAGMENTOS URBANOS	37266	Escuela de Cine	4	2969	6432000	3
48	UN LADRÓN Y SU MUJER	37119	Zoo Film	6	2777	5869500	2
49	CICATRIZ	36811	Arcadia Films	11	2644	5284850	2
50	JUEGO DE VERANO	38624	MICROFILMS	9	2182	4982900	6
51	CRUZ DEL SUR	36259	Bon Films	6	2181	2434450	2
52	EL HOMBRE QUE IMAGINABA	36083	Alter Cine y Video	3	2108	4436050	3
53	Y LAS VACAS VUELAN	38141	FOUR FILMS	1	2020	5572900	2
54	ANTONIA	37203	Calatambo Producciones	10	1978	388400	3
55	BASTARDOS EN EL PARAISO	36965	-	1	1836	4532400	1
56	TIME'S UP	37189	Arcadia	4	1656	3897900	3
57	EL CASO PINOCHET	37210	-	2	1622	0	2
58	MARTÍN VARGAS	36762	-	1	1171	2433700	2
59	EL VECINO	36797	Lous Films	3	989	2088400	2
60	SÁBADO	37693	Angel Films	2	929	2314500	2
61	TRES NOCHES DE UN SABADO	37371	Cinembargo Producciones	1(Video)	687	1793800	2
62	EL VIÑEDO	37378	Cebra Producciones	3	491	1021200	2
63	HOLOCAUSTO TERCERA GENERACION	38428	MONO PRODUCCIONES Y BEYOND PERCEPTIONS FILM	1	453	1046800	1
64	ESTADIO NACIONAL (Documental)	37224	-	1	426	0	1
65	EL TESORO DE LOS CARACOLES	38288	MC FILMS	2	270	136800	2
66	LAS MUJERES NO SE VAN AL CIELO	38673	INDEPENDIENTE	5	240	519600	1
67	CHACABUCO MEMORIAS DEL SILENCIO	37231	-	1	185	0	1
68	LA ULTIMA HUELLA	37217	-	1	168	276000	1
69	NEMA PROBLEMA	37231	-	1	141	0	1

70	UN HOMBRE APARTE	37238	-	1	117	5869500	1
71	LA HIJA DE O'HIGGINS	37217	-	1	67	73000	1
72	SEWELL, LA CIUDAD DE LAS MONTAÑAS	38589	GONZALO PARVA PRODUCCIONES	1	62	131400	1
73	EN LA CUERDA FLOJA	37238	-	1	39	224000	1
74	LA ESTACION AUSENTE	38162	MC FILMS	1	23	62100	1
**Cifras actualizadas hasta el 14 de Diciembre 2005							

**\* Las películas en azul corresponden a Documentales Nacionales.**