

CRONOLOGÍAS DEL PRESENTE

Historia política y patrimonio audiovisual
en Chile 1970-1990

Luis Horta (ed.)

Valentina Ávila

Isabel Jara

Zuzana M. Pick

Sergio Rojas

Cristián Sánchez



UNIVERSIDAD DE CHILE

INSTITUTO DE LA
COMUNICACIÓN E IMAGEN

ICPI



CINETECA
UNIVERSIDAD de CHILE

CRONOLOGÍAS DEL PRESENTE

Historia política y patrimonio audiovisual en Chile

1970-1990

Horta Canales, Luis (editor)

ISBN: 978-956-404-948-9

1. Patrimonio audiovisual. 2. Cine chileno 3. Historia

Primera edición: 2022

Transcripción: Tomás Morales

Diseño, compaginación e impresión: Ediciones GCP

Ediciones Cineteca de la Universidad de Chile

Ignacio Carrera Pinto 1045, Ñuñoa

Santiago-Chile

+56229787979

cineteca@uchile.cl

www.cinetecavirtual.uchile.cl



Esta obra cuenta con Licencia Creative Commons

Atribución/Reconocimiento-NoComercial-SinDerivados

4.0 Internacional

CRONOLOGÍAS DEL PRESENTE

Historia política y patrimonio audiovisual en Chile 1970-1990

**LUIS HORTA (ED.)
VALENTINA ÁVILA
ISABEL JARA
ZUZANA M. PICK
SERGIO ROJAS
CRISTIÁN SÁNCHEZ**



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



CRONOLOGÍAS DEL PRESENTE

Historia política y patrimonio audiovisual en Chile 1970-1990

4

AGRADECIMIENTOS:

Dirección de Investigación ICEI,
Dirección de Extensión ICEI,
Carrera de Cine y TV ICEI,
Departamento de Teoría e Historia
Facultad de Artes Universidad de Chile.

Este libro se realizó en el marco de la investigación *“Archivo, patrimonio y política 1973-1989”* ejecutado por el Programa Académico Cineteca de la Universidad de Chile gracias al financiamiento de la Dirección de Investigación del ICEI mediante el Fondo de Apoyo a la Producción Académica 2020.

ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo I. La Unidad Popular	12
Capítulo II. El exilio	35
Capítulo III. La auto representación del poder	52
Capítulo IV. La transición	78
Capítulo V. Los archivos	103
Capítulo VI. Sobre los autores.	110

INTRODUCCIÓN



Desde principios del siglo XXI, la irrupción de las tecnologías digitales ha conllevado una serie de transformaciones en las prácticas de la archivística audiovisual, en muchos casos alterando cada una de las fases adscritas a procesos de conservación y preservación, así como multiplicando la disponibilidad de películas, registros poco conocidos o simplemente inéditos. Esto implica una serie de nuevos problemas y desafíos respecto a cómo el pasado está operando en el presente, principalmente en países como el nuestro, que han registrado audiovisualmente los traumas que marcaron los últimos cincuenta años de historia. Superadas las restricciones técnicas de las materialidades análogas, que en el pasado restringían y fetichizaban el acceso a las obras cinematográficas, en el actual mundo digital es posible visionar prácticamente de forma ilimitada, y en distintas plataformas pagas y gratuitas, una considerable cantidad de imágenes que nuevas generaciones apenas conocían, o que acaso fueron exhibidas por una única vez en el momento de su estreno. Hoy también se han logrado mecanizar y uniformar metodologías para la restauración digital, desapareciendo la anticuada imagen del archivero custodio de valiosos ejemplares únicos. Posiblemente esta sea la generación que ha tenido mayor acceso al cine chileno en nuestra historia, pero dicha acumulación de imágenes, datos, cifras y cronologías, no necesariamente garantiza que el patrimonio opere, en sí mismo, desde el sentido educativo, crítico y reflexivo. Así como hay más imágenes dispuestas a ser vistas, también muchas de ellas siguen cegadas, impenetrables, aisladas y desentendidas como objetos culturales. Aquello que el digital ha

logrado liberar, puede quedar en el marasmo de una web infinita e inconmensurable, y por tanto claudicar ante la ausencia de una vinculación analítica con las subjetividades. La discusión interpela directamente a las instituciones dedicadas a la conservación y preservación del audiovisual, ya que hoy no basta con digitalizar y colocar una obra en libre acceso en la web, ante el riesgo que desaparezca entre millones de objetos digitales. A cambio, hoy el patrimonio audiovisual es demandado por los públicos desde una perspectiva educativa y crítica, en cuanto huella en que han operado las mentalidades que nos han conducido a nuestro presente. La pregunta ya no es por dónde se encuentra un archivo, sino por lo que éste representa. En otros términos, la labor actual de las instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio audiovisual debiese constituirse en desplazar los valores que adscriben al consumo de imágenes, para a cambio situarlas como epicentro del pensamiento crítico mediante la educación.

8

Esta selección de diálogos que presentamos a continuación, apunta a este objetivo, proponiendo como ejercicio de recuperación de nuestro patrimonio la puesta en valor en términos analíticos a una serie de películas que ha abordado la historia política chilena en un rango coyuntural y espeso. Desde la “vía chilena al socialismo”, iniciada por el gobierno de la Unidad Popular en 1970, pasando por el golpe de Estado de 1973, la instalación de un régimen militar devenido en neoliberal, y su proyección en la denominada “transición a la democracia”. Estas lecturas surgen en un contexto en que las comunidades están interpelando permanentemente al pasado, reclamando estéticas y discursivamente demandando el derecho a situarse como parte de la historia. Ejemplo de ello es cómo durante las protestas sociales iniciadas el 18 de octubre de 2019, fueron intervenidos, sino destruidos, numerosos monumentos y edificios patrimoniales, así como surgieron espontáneas reapropiaciones simbólicas de

las calles, mediante grafitis y consignas, que eran escritas en las paredes. Estos acontecimientos sugieren que la discusión sobre el patrimonio es, principalmente, sobre la incidencia simbólica que las materialidades adquieren en el cotidiano de las personas, así como el rol que cumple la educación mediando entre objetos y sujetos.

Es a partir de esta discusión que desde la Cineteca de la Universidad de Chile hemos querido convocar a una serie de académicos, investigadores y cineastas, a pensar las nociones de patrimonio audiovisual desde nuestra contemporaneidad, asumiendo esto como una política de resguardo de nuestros archivos. Muchos de los temas que el cine chileno ha tratado en el pasado, hoy continúan teniendo una vigencia asombrosa, tales como los movimientos sociales, la migración, el modelo político o la incidencia de los traumas pasados en la actualidad. Sin embargo, tampoco creemos que el cine deba reducirse a cuantificar y enumerar sus temas. Por el contrario, quisimos abrir la discusión respecto a una semiótica de los archivos, entendiendo que la labor institucional contemporánea, junto con conservar y preservar las obras audiovisuales, debe estar dada en instalar una perspectiva crítica sobre las ideas de memoria, pasado y sociedad, a partir de materialidades poco conocidas, las que permiten articular relaciones con el mundo mediante acciones que orienten la producción de saberes. Obedeciendo a esta premisa, presentamos cuatro diálogos multidisciplinares que proponen una lectura sobre igual número de películas patrimoniales, abordándolas desde la historia, la filosofía y los estudios culturales. Estos diálogos, realizados entre marzo y abril de 2021, fueron dirigidos por la encargada de mediación de Cineteca, Valentina Ávila, bajo la finalidad de permitir la coexistencia entre dichas películas y las transformaciones políticas del país en su historia reciente.

El ejercicio de relectura de archivo se da a contrapelo de la “gran historia” o “historia oficial”, ya que se trata de películas que no circularon en medios exhibidores convencionales, sino en cineclubes, festivales de cine o proyecciones universitarias. Por tanto, para muchos públicos, aún se trata de películas desconocidas o de acceso restringido. *Encargo para Chile* (2020) es un documental de ensayo realizado por Cristián Sánchez en el marco de las conmemoraciones por los cincuenta años del triunfo electoral de la Unidad Popular, un “estallido social” abortado, y en el cual una generación entera depositó las ansias de transformación del modelo. *Diálogos de exiliados*¹ (Raúl Ruiz, 1974) podría entenderse como crepúsculo de dicho deseo, ya que es una película cuyo tono melancólico arrastra la incertidumbre tras un violento golpe de Estado que genera el destierro de muchos compatriotas, desarraigo abordado por Zuzana Pick desde una perspectiva tanto cultural como política. *Pinochet y sus tres generales* (José María Berzosa, 1977) permite a Isabel Jara y Luis Horta abordar el ejercicio del poder como una práctica estética mediante el caso de un documental paródico que engaña a los cuatro integrantes de la junta militar, quienes piensan que se está filmando una apología, y no una denuncia a la violencia política de Estado. Finalmente, en *Chile en transición* (Gastón Ancelovici, 1991) Sergio Rojas aborda un periodo dado por el cambio de un régimen autoritario a una democracia vigilada que consolida y profundiza el modelo neoliberal.

10

Una particularidad de esta selección está en que cada película,

1 Originalmente *Dialogue d'exilés*, el título hace referencia al libro de Bertold Brecht *Dialogues d'exilés*. En español, la película ha sido traducida indistintamente como *Diálogos de exiliados* y *Diálogo de exiliados*. Para facilitar la lectura, hemos priorizado la versión en plural que referencia la obra de Brecht, y respetando como el mismo Raúl Ruiz la mencionaba en entrevistas dadas en español.

desde sus respectivos periodos y contextos, sitúa una noción de corpus social que dista mucho de nuestro presente, en el cual las incertidumbres individuales predominan por sobre las resoluciones colectivas. A diferencia de ese pasado, el cine chileno actual constata permanentemente un tiempo presente revestido de peligros y amenazas. Esta comparación permite entender que el cine debe también considerarse como un archivo de las experiencias humanas, sentido que se ve permeado por la actual crisis de la experiencia dada por las condiciones sociales y sanitarias provocadas por la pandemia del Covid-19, donde la cotidianidad en el uso de las imágenes audiovisuales reformula la pregunta respecto a qué se entiende por archivo. Ciertamente es que el pasado no resuelve nuestro presente, pero el acercamiento a fragmentos materiales de una subjetividad pasada, permiten detonar las reflexiones sobre nuestra ubicuidad, ya que somos los únicos que podemos situarnos en el presente, aun cuando sea únicamente desde la imposibilidad de visualizar futuro alguno. Quizá sea ésta una pista para intentar comprender por qué el pasado nos genera tanta fascinación, y también la pregunta respecto a qué imágenes legaremos de nuestro presente a las nuevas generaciones.

11

El ejercicio de preservación patrimonial que acá proponemos, esperamos estimule el diálogo y que estas obras salgan al encuentro de nuevos públicos, para lo cual nos transformamos en mediadores de la producción de sentido. Así como las condiciones químicas y ambientales son capaces de degradar el soporte físico de las películas, los procesos de desmemoria resultan igual de nocivos para conseguir la extinción de una película, por lo que queremos, a partir de este trabajo, realizar un aporte concreto a la conservación y preservación de nuestra cinematografía.

Capítulo 1

LA UNIDAD

POPULAR



Diálogo con Cristián Sánchez sobre la película

Encargo para Chile (2020)

En esta primera sesión vamos a tematizar el periodo de la Unidad Popular mediante este cortometraje llamado *Encargo para Chile*, realizado por Cristián Sánchez en 2020. Cristián, muchas gracias por acompañarnos, por querer participar de esta actividad.

No, gracias a ustedes, por la invitación y por la posibilidad de dar la película. Mira, hay una cosa antes de entrar en el diálogo, quisiera leer un pequeño texto, que tiene que ver con la película y qué significa el acontecimiento, el clamor, lo que se juega en la película.

“El Acontecimiento es un abismo, es el abismo. El Acontecimiento es expresado absolutamente sólo por la creación artística que emerge en el abismo. En efecto, el acto creador es un abismarse, porque expresa el abismo, como abertura esencial, como abertura del ser. El ser es lo abierto y es siempre un afuera de la vida como existencia trivial. Se necesita entonces la catástrofe. La catástrofe nos conduce al abismo, conmoción sublime que nos enfrenta a la muerte del yo empírico, y a la emergencia del yo trascendental, el yo resurrecto que se revela en el barro. El barro primigenio. Tierra y agua es la creación taumatúrgica, la creación vidente del yo trascendental, del yo resurrecto que es el devenir. Sin duda, el clamor es el Acontecimiento que reúne en su barrio primigenio el cuerpo despedazado, el cuerpo desperdigado, el cuerpo desaparecido, y así mismo las cenizas del cuerpo, en el clamor de cuerpos animales, minerales, de cuerpos

ancestrales, de espíritus incorpóreos, que son el cuerpo virtual de Chile, el cuerpo en estado puro, el cuerpo virginal. Y el recado es, entonces, que Chile recobra su ser, pero no lo recobra, porque siempre lo tuvo. Pero no lo tuvo, porque lo tendrá cuando el cuerpo presente se presente en lo actual, en la realidad de lo actual. Chile tuvo un cuerpo sometido a infinitas fuerzas reactivas, a la violencia permanente de siglos. Ahora el cuerpo virtual de Chile emerge en cuerpo presente, cuando se presente”.

Creo que hay hartos elementos de tu texto que se van a vincular un poco con las preguntas que van a ir surgiendo en esta conversación ¿Cómo fue para ti el proceso creativo de este cortometraje? Considerando que tuviste que realizarlo en soledad y durante una pandemia mundial, a diferencia de muchas otras producciones en las que uno puede contar con un equipo. Aquí es un trabajo mucho más íntimo.

14

Surge por un encargo de la Universidad Diego Portales, que estaba creando un grupo de conversaciones, y ofreció a distintos realizadores la posibilidad de hablar sobre la época de la Unidad Popular. Los 50 años de la cultura de la Unidad Popular es lo que les interesaba. Dado este desafío, yo medité mucho si lo aceptaba o no porque era difícil, no podíamos salir, como tú dices, a grabar, ni a hacer nada, entonces con los materiales que tenía, más otros que me conseguí, pude aceptar este desafío. En ese proceso Catalina Saavedra me ayudó mucho.

De pronto encontré el tono y exactamente lo que yo quería decir. En un principio se nos había planteado que cada uno de estos realizadores tomara alguna de las 40 medidas de la Unidad Popular, pero yo consideré que, al interior de mi modo de hacer cine, eso no podía tomarlo como algo... era demasiado concreto. Entonces

busqué una manera de englobar, de sintetizar y de encontrar algo que fuera el fundamento de las 40 medidas y de lo que hubo en ese proyecto cultural de la Unidad Popular, lo que estaba detrás, la necesidad de respuestas frente a procesos históricos que se estaban dando en el país, y que se siguen dando. La otra cuestión que me preocupaba era ¿cómo hacer para que eso no quedase como un mero testimonio del pasado? Es decir, como un fósil ¿no? Sino que, desde ahí, poder conectar con las urgencias, con los deseos, con las necesidades del Chile actual.

Creo que el proceso creativo de la película fue encontrar los textos de la voz *off* que fueran de alguna manera conectando estas partes dispersas, este cuerpo despedazado que eran los pedazos de película, y que podía terminar perfectamente en un salpicón... Le llamábamos “el ajiaco”², donde vamos a echar los distintos restos de cosas para producir algo. Así que era una tarea complicada para que no quedara en un collage de imágenes, de sonidos, y tuviera como hilo conductor un elemento que, de alguna manera, les diera sentido a todas las imágenes. Y le diera sentido desde el punto de vista de la sensación, porque naturalmente las imágenes son sensaciones, sensaciones visuales y sensaciones acústicas. Entonces ¿cómo correlacionar todos estos materiales? Ese fue el gran desafío para una película evidentemente de montaje, cosa que no es lo habitual en mi cine, donde hay montaje, pero siempre está implícito, incorporado en las imágenes, no se nota porque utilizo planos largos. Hay montaje de re encuadre, de movimientos de cámara, distintos encuadres al interior de un plano y distintos sonidos que se encabalgan. Es un trabajo que yo había hecho en mis películas anteriores a *Encargo para Chile*, las que se están dando en los festivales ahora: *Date una vuelta en el*

2

El ajiaco es un plato tradicional chileno compuesto por trozos de carne y verduras, cocinados como un caldo o cazuela. Tiene una connotación cultural en cuanto suele hacerse con sobras y restos generalmente provenientes de un asado o parrilla.

aire (2020) y *La promesa del retorno* (2020). Así que este trabajo está vinculado a esas películas también.

Me gusta mucho lo que mencionas sobre el aspecto sensorial de las imágenes, porque es lo que me hace sentido cuando pienso en la noción de política que hay en tu cine, que me parece bien particular. En tu cine anterior, incluso, la noción de política no tiene relación con una obra militante o con una que, literalmente, diga “yo voy a tomar partido por esto”. En tu caso no es tan literal, no es tan directo. Pienso en películas como, por ejemplo, *Vías paralelas* (Cristián Sánchez y Sergio Navarro, 1975) que tiene elementos de contexto, un trasfondo de los aconteceres, digamos. En el caso de *Encargo para Chile* también te quería preguntar por su dimensión política, ya que nuevamente no hay una narración que toma posiciones. Lo tuyo es a través de un registro más metafórico, un lenguaje más indirecto.

16

Bueno, creo que tú lo has dicho bien. Mi lenguaje es un lenguaje indirecto, desde *Vías paralelas*, *El zapato chino* (1979), *Los deseos concebidos* (1982). Hay teóricos y críticos que han visto ese lado político, hay, indudablemente, una dimensión política. Pero yo diría que la dimensión política no agota lo que es el espesor de las imágenes, el espesor de la narración, y del sentido que tiene el movimiento, el vagabundeo de mis héroes y los lugares por donde se mueven. Diría que lo político es una parte. Es una parte importante que a veces aparece, pero veo lo político integrado a una cuestión más profunda. En algunos textos y conversaciones he hablado de lo antropológico, que sería el ver las cosas en una especie de profundidad. Y por eso te hablaba del Acontecimiento, ya que significa pasar al lado de los sucesos históricos. Los sucesos históricos no son el Acontecimiento, el Acontecimiento implica hundirse en un elemento, implica ingresar en capas verticales

profundas, para encontrar aspectos que jamás encontraría si sigo la línea horizontal de los sucesos. Entonces, escapando a los sucesos, me encuentro con el Acontecimiento. Esto es algo que es fundamental y que había visto un poco en *El zapato chino* y en *Los deseos concebidos*. No es tanto el deseo metafórico, o la imposibilidad de decir lo que yo quería decir, tampoco es una autocensura, sino que es simplemente un lenguaje más elíptico, de la elisión, es decir voy por otro lado, abordo las cosas, los Acontecimientos, todo desde otro lado. Me interesa profundizar en las cosas, no tanto pasar de una cosa a otra.

Diría que mis películas, desde siempre, tuvieron que ver con la imagen-tiempo, que justamente involucra ese modo de profundizar. Ciertamente el sondeo vertical es un aspecto, a veces mis otras películas tienen que ver con repeticiones diferenciadas, donde parece que fuera lo mismo, que vuelve. Pero, en cada vuelta, se encuentra algo nuevo, tal como es en el Eterno Retorno de Nietzsche. No es inútil la vuelta, ya que los anillos del retorno no son inútiles, sino que nos traen algo nuevo, algo distinto se va a agregar, es una espiral. En esta película, si tú te fijas en mi voz *off* y en los sonidos que entran, salen y vuelven a aparecer, hay un *ritornelo*, lo que Deleuze y Guattari llamaban *ritornelo* en cuanto estructura musical, es decir una ronda. Y para mí, la noción de rondar los Acontecimientos es muy importante, no entrar directamente en los Acontecimientos.

Lo político sería lo contrario, entrar directamente en los sucesos, donde digo lo que son las cosas, entonces mi voz es autorizada y habrá espectadores que dirán: “sí, estoy de acuerdo”. No estoy hablando contra el cine político, sino digo que, desde mi punto de vista, eso es redundancia porque ya los espectadores saben exactamente qué se dirá y están de acuerdo con el emisor. No hay nada nuevo, salvo la constatación de hechos o de información,

que también estaría en el terreno de la redundancia. Pero el arte escapa a la redundancia, el arte escapa a la información y a la comunicación, porque implica situarse en una posición de suspensión a la comunicación para expresar cosas que no se podrían expresar de otra forma. Esta película es coherente con ello y es consistente con todas las obras que estoy realizando y, asimismo, con aquellas que realicé antes. Mis últimas películas como *La promesa del retorno* y *Date una vuelta en el aire*, se han visto menos, pero bueno ahora se van a dar de nuevo, aprovecho para pasar el aviso, en la competencia americana del Festival Internacional de Cine de Buenos Aires (Bafici). Hay pensamiento y meditación en estas películas, pero más implícitamente. En *Encargo para Chile* es más explícito, entonces en ese sentido es más política, pero es una política yo diría que del espíritu.

18

La política tiene que ver con cosas que han pasado en Chile, pero esas cosas han pasado desde mucho antes, no las veamos desde este presente solamente, sino que comprendamos que constituyen procesos históricos reiterados. Es lo que siempre le ha pasado a Chile, que ha estado destinado al Acontecimiento terrible y catastrófico, y por eso yo incluyo a todas las fuerzas, las fuerzas animales, la fuerza de los insectos, las fuerzas telúricas, la lava. La lava en esta película de repente no se percibe, pero aparece, y están los rugidos de los pumas, o sea está todo lo que a mí me hace sentido. No sentido como significado, huyo del significado porque sería contradictorio con lo que dije antes, sino que busco la sensación, lo que Deleuze llama *la lógica de la sensación* a propósito de Francis Bacon, de su pintura. Aquí hay un bloque de *perceptos y afectos*, aunque no vamos a entrar a explicar eso ahora, pero esos bloques están ahí pugnando por aparecer y conectarse entre sí, porque son un magma, un *Acontecimiento que es un clamor*. El *clamor* no es solamente humano, ya que no es solamente lo que nos pasa a nosotros, sino que es la tierra, es el territorio.

Creo que los poetas son capaces de entender y captar muy bien eso, esa es la grandeza de la poesía, que logra vincular cosas que no vinculamos el resto de los mortales. Nosotros tendemos, por nuestra cultura occidental, a seccionar las cosas, a comprenderlas de acuerdo a categorías. Pero el poeta y el creador se saltan las categorías, combinan las categorías, hacen otras conexiones que son anómalas, insólitas. Eso es lo que importa en la creación, no actuar como creador voluntarioso sino como taumaturgo, como vidente, como lo que quiera ser uno o lo que a uno le llega. Los devenires animales están desde *El zapato chino*, *Los deseos concebidos*, *El cumplimiento del deseo*, están como relinchos de caballo, aullidos de mono, como cantos de gallos, todo eso me llega, entonces no los veo como algo ajeno.

19

La visión contenida en estas imágenes, podríamos decir sin pretensión, es ontológica. Veo el Chile ontológico, entonces no puedo separarlo y decir “este aspecto”. Cuando dicen “el aspecto”, claro, pero lo veo racionalmente, es un aspecto que está fundido con otros aspectos. Entonces es una política del espíritu y del cuerpo, lo cual no significa que no haya cuerpo, porque si no hay cuerpo no hay espíritu. El espíritu nace del cuerpo, sale del cuerpo, es el alma, es una extensión del cuerpo por otros medios, diríamos. Cuando ya el cuerpo no puede más, cuando un cuerpo se derrumba, cuando el cuerpo se destruye, está el espíritu. Entonces ¿cómo filmas tú el espíritu? ¿Cómo filmas eso que no se puede aprehender de otro modo? Eso es lo mío.

En este sentido creo que cobran importancia dos elementos. Por una parte, y tú lo mencionaste un poco, el diseño sonoro, que en un cortometraje de menos de 10 minutos es bastante decidor. Y también es destacable el rol que juega la voz en *off*, pero no necesariamente lo que dice, o lo que el diseño sonoro por sí mismo dice, sino como dos maneras de

decir distintas. Una cosa es lo que tú vas narrando, pero algo muy distinto y muy singular es lo que aporta el diseño sonoro en el cortometraje. Y el otro elemento que también me llama mucho la atención es que, nuevamente volviendo al tema de la Unidad Popular, nosotros habitualmente vincularíamos una película de estas características con las masas. Sin embargo, esto es algo muy personal, en parte porque lo realizaste en un contexto de confinamiento por la pandemia, pero también no deja de ser interesante que en una película llamada Encargo para Chile, no está la masa, pasa lo contrario: es una obra muy autobiográfica, con una fotografía tuya y la interpretación de lo que tú ves, lo que contemplas a través de una ventana. Entonces, es un ejercicio súper interesante en cuanto decir “¿como cuento esto a través de mí, y no a través de una historia oficial u objetiva?”.

20

Te contesto lo último primero. Yo creo que una de las cosas importantes es ser directo y sincero en el arte, o sea ¿qué es lo que uno puede aportar? ¿Qué es lo que uno es? Yo no puedo imposter algo que no soy, entonces por eso comienzo la película a través de la ventana, lo que se ve hacia fuera de la ventana. En el fondo de eso están los dos yo, el yo de ese tiempo y lo que yo digo que es el mí. Es la concepción kantiana del tiempo, pero, a través de eso yo intento mediante esos dos yo, ver cómo han contemplado, y participado también, pero por sobre todo como han contemplado. El acto de contemplación es un acto de creación. En los neoplatónicos, por ejemplo, la noción de contemplación es importantísima, la contemplación es creación. Hubiera podido grabar, filmar o reunir otro material, pero deseché todas esas cosas que tienen que ver con la presencia de las masas. No porque no crea en las masas ni en el movimiento popular, sino porque quería ver las cosas desde otro lado, desde mi lado. Quería seguir ese hilo, que tiene que ver con ese yo trascendido, ese yo que escucha los clamores, que participa de esos clamores, que pone oído fino

a los ruidos animales, a la lava.

Esa visión, esa videncia, va a constituir un modo en que yo me voy a ligar con los Acontecimientos. A lo mejor, y soy sincero, ése ha sido el modo en que yo he participado siempre, en la existencia, en todas las cosas. Es como si no estuviera directamente en las cosas. Deleuze diría “ah, pero eso es la imagen-cristal”. Es el cristal temporal, yo estoy en el cristal y me veo a mí mismo actuar. Entonces yo me he visto a mí mismo en el interior de los Acontecimientos. Es como si alguien tuviera que verlos, tengo que ser cronista de esto y del paso de estos 50 años o más. Pero mi crónica no es la crónica habitual, es la crónica que yo puedo hacer, no otra. Nunca me plegué a convenciones, ni en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) ni en los primeros cortometrajes, y no me voy a plegar ahora. Si tú ves, qué sé yo, *Así hablaba Astorquiza* (1971), resulta que todas mis películas de alguna manera son revulsivas, y representan un modo distinto, incluso antes de conocer a Raúl Ruiz, antes. Ruiz fue un mentor, en el sentido de decir: “Ah, Ruiz me autoriza a hacer un cine de desacato”. Yo desacato al cine latinoamericano y desacato al cine chileno como idea de identidad. Creo que la diversidad del cine chileno es enorme, es grande, y el desacato viene por todos lados. Hoy día yo no soy nadie, porque hay muchos que están en ese desacato que yo me planteaba en esa época.

Estaba el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague, Godard, Rohmer, Rivette, y que me empiezan a influir. El cinema novo brasileño para mí fue muy importante, Glauber Rocha fue muy importante, al igual que Joaquim Pedro de Andrade, y todos ellos. Entonces, cuando empecé a absorber todo eso, dije ¿Por qué tengo que quedarme en una ínsula? ¿Por qué tengo que expresar y moverme en ciertas coordenadas estrechas que me están indicando lo que tengo que tener? ¡No! ¡No acepto eso!

No acepto esas ataduras, porque veo que Godard no las aceptó. Buñuel se fue a México, y dentro del melodrama mexicano hizo cosas extraordinariamente subversivas, rompe el género y va incorporando su lenguaje de lo indiscernible, entre real e irreal ¿Por qué yo no puedo hacer eso? Cuando vi *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) yo dije que no haría cosas que fuesen en un sentido distinto a esa película. Me da lo mismo que digan que es políticamente incorrecto, yo voy a tener mi visión. Para eso hay que ser fuerte, me defendí, me oculté durante mucho tiempo, porque podía ser blanco de muchas críticas y de no obtener recursos, ser postergado porque es un cine distinto, “se cree mucho”, “es teórico” o lo que fuera. Pero de a poco fui tomando fuerza y me di cuenta que mis películas sí tenían sentido, y que *El zapato chino* gusta y es querida, mis películas son afectivas, eso es lo que yo veo con la gente. Mis películas son tremendamente afectivas, son imagen-afección, diría. Los deseos concebidos, y otras obras, son películas que la gente quiere, y por eso también las quieren ver a veces más de una vez. Hay un lenguaje afectivo que me permite llegar a un cierto público. Habrá otro público que no le gusta, ¡Está bien!, en todas partes ocurre eso con todas las artes. Pero mis películas van construyendo una imagen de Chile que es distinta de la que han construido otros autores. Entonces he persistido, porque soy muy obstinado, en esa consecución de ir profundizando en esta imagen, porque lo que me interesa es Chile. Me interesa el territorio de Chile, con todo lo que conlleva, y por algo hice una película como *Cautiverio feliz* (1997), que está hablada 90% en mapuzungun. Es una película que revela cosas importantísimas para mí de la cultura Reche, así se llamaban los mapuche antiguos, y significa “hombres de verdad o de palabra”.

Hay una cosa con los sonidos, con los ritos, con todo. Entonces no es solamente la visión oficial desde Santiago, desde una clase

social. Porque eso es lo que a veces nos ocurre, estamos parapetados en el sesgo de nuestras limitaciones como un yo empírico, que de alguna manera tiene ciertas experiencias y concibe la experiencia del otro, de los otros estratos sociales, desde lejos o por convenciones. Muchas veces convenciones erróneas. Yo no quise hacer eso, sino hacer un cine popular, en la medida en que no pongo al sujeto burgués por encima de todo, o mi sensibilidad burguesa por encima de todo, no. Como diría Bresson, quiero ver el espacio donde ocurren las cosas. Yo no digo con antelación “esto lo voy a mirar de este modo, porque tengo un punto de vista”. Al contrario, no tengo un punto de vista, sino que es el punto de vista de lo que me interesa, por ejemplo, el punto de vista de un ex boxeador en *El otro Round* (1984), el punto de vista de los Reche, los mapuche del siglo XVII en *El cautiverio feliz*, o el punto de vista de un escolar injustamente perseguido en *Los deseos concebidos*, también el punto de vista de Manuela en *El cumplimiento del deseo*, que se separa, tiene una crisis vocacional y va a buscar otro modelo de existir como mujer. En *La promesa del retorno* es el punto de vista de una joven que no puede ir a los museos porque tiene el síndrome de Stendhal³, pero es estudiante de arte y, cuando logra vencer este impedimento, encuentra en los museos vida, cuando creía que había pura muerte, encuentra que hay algo vital y comprendemos que la intervención de ella ha sido decisiva, porque ha permitido que esa vida, que estaba ahí en potencia, resurja y se haga actual. Por eso es imposible que yo pueda tener únicamente un punto de vista político, que yo le diga a la gente “mire, vea las cosas así”, “esto es lo que hay que hacer, lo que hay que decir” o “esto es lo políticamente correcto”. Yo no sé, cada uno sabe “dónde le aprieta el zapato”, como se dice, y yo

3 Se conoce como “Síndrome de Stendahl” una enfermedad en la cual la persona experimenta una serie de alteraciones fisiológicas al exponerse a obras de arte especialmente bellas.

no me voy a meter en el zapato de los demás. Ya estoy metido en un zapato chino, mi propio zapato chino, que son mis películas. Pero no me voy a meter en las cabezas de los demás, hay que dejar que la gente piense y sienta. Sin embargo, creo que hay una cosa que no sé si es muy chilena o latinoamericana, pero de coacción interior, implícita en el discurso político. Para mí no es bueno, pero no estoy diciendo que no sea bueno en sí mismo, por favor entiéndanlo bien.

Claro. Eso es parte de lo que tú dices respecto a ser honesto con lo que uno quiere hacer. Hay una parte de tu cortometraje que me llamó mucho la atención, que es más bien al comienzo cuando todavía estamos viendo tu fotografía y tú hablas de la unidad, voy a leer esa parte: “él mí de ese tiempo contempla la unidad, y quiere unirse a la unidad, porque ahí está desunido y desea imperiosamente unirse”. A mí eso me llama muchísimo la atención respecto a si podemos pensar en esa dualidad como individuos, versus una unidad en cuanto masa, lo total con lo cual nos podemos vincular. Te quería preguntar por eso, porque no sé si eso responde a una forma de sentirte frente a un proceso político de antes, o ahora más actual, ya que incorporas también las imágenes del proceso de octubre de 2019 en Chile.

Bueno, es lo que yo decía en el texto que leí ¿te acuerdas?, lo desunido, el cuerpo fragmentado de Chile. Yo diría que la imagen que siempre me entusiasmó es el mito egipcio de Osiris y su cuerpo despedazado. Yo percibía en esa época de adolescente una especie de desunión, pero que no era una desunión solamente de las circunstancias sociales o históricas del país, sino que veía una desunión más profunda, y sigo viendo esas fracturas. Yo mismo me separo en dos cuerpos, en dos yo, lo que dije en el texto. Pero en un sentido diferente existiría el cuerpo virtual, en el lenguaje

de Bergson, que es lo potencial. El tiempo, por ejemplo, el pasado integral o puro, es del orden de lo virtual o potencial, pero en la imagen-recuerdo yo tomo algo de esas capas virtuales y traigo ese recuerdo y lo actualizo, es el cuerpo actualizado. Entonces hay dos modos de ser, de existir, y eso lo plantea también Alfred N. Whitehead, otro gran filósofo del Acontecimiento: las cosas existen de dos modos, uno en la actualidad y, de modo potencial, en todas partes. El Chile verdadero está para mí, en ese sentido, en un modo virtual, original o intocado, es lo unido. David Bohm, un gran físico cuántico, plantea esta idea de que existen dos formas del universo, dos formas en que percibimos las cosas. Uno, el universo que sería lo explicado, está todo separado, fragmentado, todo es complejo. Sin embargo, si tú vas hacia el fondo, te das cuenta que eso está supeditado y fundamentado en un universo implicado, donde todas “las cosas” se relacionan y tienen una armonía anterior que nosotros hemos desarmonizado. Entonces la idea es cómo encontrar ese universo implicado o armónico. Por eso yo hablo de lo desunido, porque lo desunido es lo que vemos, percibimos, vivimos. Vivimos lo desunido, pero vemos que hay una unidad anterior e interior, y quisiéramos lograr que esto exterior de lo desunido se una también, que ese tejido roto, esos cuerpos, esos pedazos de alguna manera vuelvan a vivir en un cuerpo nuevo. Es lo que yo veo en el *Clamor*, que significa “vamos a unir esto que está desunido”. Lo veo desde el punto de vista metafísico ontológico, con los ruidos animales también, los grillos, las chicharras, la lava, todo eso está manifestando esa unidad interior, son fuerzas que no veo como cosas estáticas. Y esas fuerzas, de alguna manera, van a emerger, y empiezan a emerger.

Eso no unido o desunido se acentúa con las catástrofes, con la catástrofe del golpe militar, por ejemplo, las cosas terribles que hemos vivido y soportado, lo que tuvimos que enterrar. Y por eso está en la película la campanilla, uno de los pocos objetos que yo

conservo desde más de 50 años. Esa campanilla, que tiene forma de cartero, trae el recado. Entonces, al final, el recado viene en los mails y ahora en los WhatsApp, viene por otros medios, aunque es la misma idea de que hay que jugar una carta, Chile se tiene que jugar y se está jugando una carta hoy en día. Yo diría que es importante, pero no es lo definitivo, es un paso. Hay que entender que hay más fracturas interiores, hondas, y que tenemos que verlas porque si no lo hacemos no vamos a poder coser el tejido, vamos a tener este imbunche permanente, este cuerpo cosido, mal cosido, con los brazos torcidos, este engendro. Entonces busquemos que las costuras sean costuras hermosas, invisibles, costuras que de alguna manera reparen todo. Eso es un trabajo, naturalmente, y al que uno aporta como creador en la visión de lo que hay. Lo que visualizo en todas mis películas creo que son las fracturas, Chile como una gran fractura, porque también somos un país volcánico, telúrico, y está todo eso, así que no es raro que nuestra historia tenga que ver también con eso.

26

Cristián, me gustaría ahora pasar a algunas preguntas que nos han llegado por parte del público. José Luis Aguilera dice: “¿Podemos acaso sepultar nuestros recuerdos y memorias a nivel individual y en el campo social? ¿Es ésta una acción liberadora y/o un ejercicio para traer temas dolorosos y traumáticos sobre la mesa para su discusión?”

Bueno, desde mi perspectiva, no lo creo. Como soy profundamente deleuziano, creo en traspasar lo personal para ir hacia lo impersonal. Él hablaba de que hay que crear un campo de inmanencia, al cual llamaba trascendental empírico, dónde están las singularidades libres. Y esto significa que se valora más lo impersonal que lo personal, no el recuerdo privado de uno. La memoria, que sería algo distinto, hay que construirla desde las capas virtuales. Yo diría que hay que trabajar los acontecimientos,

no tanto la conciencia. Partamos del hecho que hay un inconsciente de las cosas que deseamos revelar. Creo que hay tareas comunes que cada uno asume de acuerdo a sus posibilidades, capacidad e intereses, naturalmente también porque hay gente que dirá que lo quiere hacer desde el cine, la poesía, la literatura, la filosofía. Desde ese punto de vista yo nunca hablé de asuntos tan personales, lo único personal que hay en esta película, y en mis otras películas es, en este caso, el objeto este de la campanilla, que me encontré por casualidad, cuando era niño. Metí la mano en el chorro de agua que manaba de una vereda rota y me encuentro con la campanilla, fue un hallazgo. Yo me dije, más tarde “aquí hay una vocación surrealista”, porque el surrealismo significa eso: yo no busco, pero encuentro algo, encuentro objetos, objetos perdidos, objetos remotos de capas pretéritas. Entonces estos objetos entran en conexión secreta, y ahora la campanilla puede constituir un espacio con el barro, el barro primigenio. Entonces, lo que puedo decir de eso, es que la memoria sí existe, más no existe como memoria en sí, sino como una conquista, un trabajo, una elaboración de capas que traemos del tiempo virtual. Instantes, pero ojalá lo que traigamos sea algo que nos permita construir Acontecimientos, no tanto experiencias personales, lo que está bien, porque no estoy diciendo que no haya que hacer eso, sino que yo creo más en este otro modo.

Creo que, si uno está en un trabajo que quizás consiste en tratar de evocar lo inevocable, o traer de aquello que ocurrió, algo que no se sabe, lo no sabido, lo no comprendido de sucesos, eso para mí resulta interesante, porque es una tarea de investigación en el tiempo. Digo en el tiempo porque nosotros existimos en el tiempo, y no el tiempo en nosotros. Los cerebros y todos los yo están en el tiempo, pero el tiempo está ahí, el tiempo no se ha perdido, el tiempo guarda todo, está todo en el tiempo, lo que pasa es que no podemos entrar desde nuestro limitado yo en todas las capas

temporales y traer todo lo que quisiéramos, pero el tiempo está ahí disponible. Entonces es una falacia creer que únicamente el espacio permanece, lo decía Bergson. El tiempo es, por un lado, lo que se escurre porque vivo en un presente permanente. Y del pasado, se recuerdan algunas cosas, alguien las recuerda, pero si no, no existen. Bergson decía lo contrario, decía que nada está perdido en el tiempo. Busquemos en el tiempo, entonces, cuando yo tengo una imagen-recuerdo ingreso en el tiempo pasado. Si soy capaz, busco con ahínco, logro entrar en alguna capa del pasado y traigo sucesos, logro traer sucesos que no recordaba, o sea, una imagen-recuerdo evocada. Es decir, yo puedo traer algo, pero porque estaba ahí, estaba ahí, pero ¿cómo estaba? Estaba en estado virtual, es decir, en estado potencial.

Esta distinción sobre los tiempos que tú estás haciendo, creo que dialoga muy bien con otra pregunta de Daniela Velmar, que dice: “pensé que el cortometraje era sólo del pasado y me gustó ver imágenes del estallido en el cual rememora el proyecto popular, a modo de reflexión ¿Qué opina el cineasta de que la UP y los años 60 se sigan recordando con una estética que no tiene continuidad en el presente, y conectar los lenguajes de este Chile del siglo XXI con ese Chile artesanal, por decirlo así?”

Yo creo que la película responde a eso. Lo que intenté hacer, independientemente de las estéticas y de las experiencias vividas que son disímiles, es decir que había algo que se frustró, que se truncó, aparentemente. Ese algo que se truncó resurge ahora, creo que sin eso anterior lo de ahora no podría existir, porque tuvimos que vivir en carne propia y sufrir el proceso de la dictadura, todos esos años terribles y oscuros. De lo anterior quedó un proyecto implícito distinto, pero hoy en día ese proyecto implícito sobrevivió. Y no digo que sea el mismo proyecto, sino que entra

en conexión con lo de ahora, ciertos vectores y ciertas fuerzas se unen, se conectan. Por lo tanto, y eso es lo que intenté hacer en la película, es ver qué había no en una continuidad, sino en una discontinuidad, porque todo es discontinuo, fragmentado, todo ha sido violentado, fracturado. Pero veo, sin embargo, un hilo conductor, tenue, secreto, profundo, de ese Chile virtual que quiere ser, que pudo ser, que fue. Eso mismo expresado quizás en el movimiento social actual, que da como resultado el estallido, el cual es solamente un efecto. Pero las cosas vienen de antes, y la indignación por el sentimiento de injusticia, o todo lo que hay detrás, es algo que se va acumulando, y por eso se necesita el tiempo, que permite que las cosas vayan tomando su curso.

Hay una intensidad que se va cargando, y de pronto ocurren las *Catástrofes*. Por eso yo hablo de un concepto, que he trabajado en otros textos, el concepto de *Catástrofe* y lo tomo de la matemática, de René Thom. Para mi Chile ha sufrido y seguirá sufriendo siempre *Catástrofes*, pero la *Catástrofe* es extraordinaria, paradójica y es una oportunidad para que todo cambie. De que podamos ver las cosas nuevamente en una vuelta distinta, renovadora. Sin *Catástrofe* tenemos quietud, tenemos muerte, tenemos nada, nirvana. Por eso es que traté de plantearlo en la película, pero no como una continuidad, y no tiene que ver con la estética, ni lo artesanal, sino que son otras cosas. Tiene que ver con moverse en la *Catástrofe*, el chileno y Chile se movilizan en las *Catástrofes*, parece que sentimos la vida más intensamente cuando hay algo catastrófico, del orden que sea. Se ve en los cronistas que venían a Chile y decían “qué impresionante este país”, sabemos que en cualquier momento pueden venir terremotos, hay volcanes en muchas partes del territorio, entonces aceptamos esa condición catastrófica. Yo la asumo, me parece hermosa.

Claro. Daniela, la misma persona, comenta acá: “El sueño se hace a mano y sin permiso, El Poncho, la zampoña, la brigada Ramona Parra, la nueva canción chilena, todo lo que marcó mayo del 68, y la izquierda clásica mantiene esa estética. Lo vi en este documental. No es crítica, por si acaso, Chile del Siglo XXI no tiene elementos de continuidad, sólo la izquierda lo conserva”.

Sí, es que es una lectura estética política. Pero yo tampoco muestro muchas zampoñas, ni ponchos, ni nada... no. Más bien mi visión es metafísica, veo el sustrato, lo que está debajo y no tanto el carácter político de los acontecimientos o lo que la gente quería o deseaba. No quería meterme en eso, justamente lo evité porque había muchas diferencias y estaría hablando de la diferencia. Yo quise ver un hilo conductor más secreto, más inconsciente, más impersonal, ahí intenté trazar ese hilo conductor que de alguna manera conecta las cosas, porque el país es el mismo, hay muchas cosas que se mantienen, que son invariables en el tiempo, aunque otras no. Pero yo veo los invariables, me interesa lo invariable.

30

No me interesa tanto lo que se produce en el epifenómeno, que sería “yo veo los fenómenos sociales, lo que está ahí solamente, las discusiones, la nueva canción, etc.”. No, no, no. Eso para mí es un recuento histórico, o esa visión de la historia que a veces es reduccionista. Yo creo que la gran historia no es así, toma otras variables más complejas. Entonces no se puede caracterizar un período solamente por cosas, entonces no quería tener esa visión reduccionista porque entonces no hay nada en común, no podía conectar las cosas.

Tenemos otra pregunta acá de Rodrigo Baeza, dice: “¿En qué se diferenció este abismarse frente al proceso creativo en pandemia, a otras realizaciones tuyas? ¿Qué rol jugó la sole-

dad propia de la pandemia?

Harto, mucho. La reclusión, porque es una reclusión casi voluntaria, la tomo como un desafío. No es que me guste ni ame estar encerrado, pero lo tomo como un desafío, sabidas las circunstancias. Yo hubiera querido hacer más películas de esta índole, de hecho, tengo otras que quiero hacer y que van a ser más o menos semejantes, trabajando a distancia y con materiales que ya existen, quizás grabando algo o que alguien grave cuando se pueda, pero no con mucho despliegue, casi modestamente digamos, con medios limitados. Esa política espartana de decir: “tengo esto y con esto tengo que construir algo”, es un desafío. Ya lo hice con *Date una vuelta* en el aire, que surge desde un taller de dirección de actores, ahí filmamos un largometraje en solamente 21 horas. No tenía guion ni brújula. Yo no sabía para dónde iba y, sin embargo, las cosas surgieron y se encadenaron misteriosa y maravillosamente.

En *Encargo para Chile*, la pandemia ni implica una grave limitación, es decir hay que seguir siendo creador. No puedo echarme a morir o a llorar, a decir “Ah es que no tengo esto o lo otro, voy a armar proyectos cuando se pueda” ¡No! Hay otros proyectos, por supuesto, hay otras películas, hay una película que vamos a hacer a fin de año que se llama *El santo oficio*, si ganamos un fondo audiovisual para eso. Pero bueno, eso es distinto. Yo acepté las condiciones de estar en confinamiento, para mí significa personalmente lo que se llama el dominio de sí, o sea persistir. Mi voluntad es tan fuerte que no voy a hacer otra cosa que lo que he dicho, soy así. Para mí era una prueba, imagínate todo el tiempo que llevamos confinados, y yo prácticamente diría que no he salido, salvo a votar, nada más. Porque además me interesa mucho la biología, mi primera gran pasión fue la biología, después estaba la literatura, por mis padres escritores, entonces era imposible

escapar del amor por la literatura. Pero esa pasión secreta que está ahí es la biología, así que por instinto quizá, sabía que esto iba a ser difícil de erradicar, y que no iba a ser fácil, y que por lo tanto uno tenía que prepararse. Y como creador, en este caso, tuve la oportunidad de hacer esta película, sin saber si resultaría. Pudo haber sido un desastre y pensé de pronto “esto no sé para dónde va”. Creo que en ese punto insistí en encontrar el Acontecimiento de la película, y eso es lo que me gusta, que llega a algo.

Cristián, hay un comentario de Carlos Ulises Barbosa, dice: “Interesante el ejercicio de la palabra convertida en imagen, con esta animación que quiebra el orden de las frases y llama a un discurso aparte de la voz en off”

Estoy de acuerdo. Hay un desfase, digámoslo así, entre la banda sonora, las imágenes y lo que voy diciendo. A veces la voz off dice cosas que vemos, a veces adelanta sucesos que vamos a ver después, o habla de cosas que ya vimos. Ese juego me gusta mucho y tiene que ver con cómo hacer de esto un todo, que la película no se dispersara y hubiera una unidad. Hay un juego de consonancias, de ecos, repeticiones, frases con cambios de imágenes. Traté de crear una forma de meditación fílmica, no sé lo que es ya que no es una ficción, pero ciertamente es una película de meditación.

Abordamos el periodo de la Unidad Popular, lo cual tiene que ver con el título de nuestras jornadas de diálogo, *Cronologías Del Presente*, donde buscamos desde nuestro hoy interrogar la historia pasada. Tú ya nos has nombrado ciertos elementos por esa línea, pero me gustaría plantearte la pregunta respecto a cómo podemos interrogar a ese pasado que de alguna forma sigue en nosotros, o sea no es como algo que ocurrió, y que quedó atrás, y que nunca más lo vimos ni interactuamos con eso. Al contrario, es constitutivo, en muchos

casos, de procesos y de cosas que seguimos viviendo hoy en día. Me gustaría preguntarte por ese vínculo y que puedes ver tú ahí

Veo un vínculo muy fuerte, muy importante. Desde el presente poder entrar en el pasado y traer eso nuevo que está en el pasado. El pasado no es lo concluso, ya que tiene capas, y no todo el pasado ha sido percibido, entendido, sentido. Esos nuevos elementos que están en el pasado y que desde el presente sí tienen sentido, quizás no lo tuvieron años atrás. Que hagamos las cosas desde lo que nos toca ahora no quiere decir que estemos distorsionando el pasado, más bien desde aquí, desde este presente interrogamos al pasado sobre qué cosas estaban, qué cosas no se desarrollaron, qué cosas quedaron latentes, qué cosas son importantes hoy día. Son piedras preciosas que están ahí, fragmentos preciosos que los traemos y ponemos en escena, en imagen y en sonido. El pasado no es el fósil, lo concluso y lo muerto o que la vida está en el presente y lo demás se terminó, se acabó ¡No! No está cerrado, el pasado también es lo abierto, tanto como el presente que tenemos, y quizás más abierto que el presente, porque el pasado virtual nos va a arrojar luces para iluminar el presente.

33

La película la realizó un pequeño grupo a escala de lo que las circunstancias permiten. Un grupo de una célula mínima, pero bueno, a veces se trabaja así.

Bueno, aprovecho de agradecer también a las personas que colaboraron con esta película. Fue un trabajo solitario, pero no tan solitario. El aporte de Catalina Saavedra Gallardo en el montaje, en los sonidos, en la grabación del off, fue muy importante. Y también el trabajo de la mezcla de sonido que realiza Leonardo Céspedes. Yo le comentaba fuera de cámara a Luis Horta, que también conoce a Leo, quien está trabajando con la Cineteca res-

taurando sonidos. Él hizo un trabajo muy bueno con la mezcla, pero consideraba que esto era una locura. Me decía que esta película le parecía un popurrí de cuestiones, “el salpicón que hiciste”, pero bueno, le dije “es así nomás ¿qué le vamos a hacer?” (risas). Es un trabajo también grupal si te fijas, en que estoy yo detrás, es mi voz. Yo quería hacer esta película, que me la encargaron, pero, insisto, también es un trabajo grupal.

Capítulo 2

EL EXILIO



Zuzana M. Pick y *Diálogos de exiliados* (Raúl Ruiz, 1975)

En el caso de hoy, el tema que vamos a abordar es el exilio, comentando y revisando la película *Diálogos de exiliados* de Raúl Ruiz, película que estrena en el año 1975, es la primera película que realiza en Francia. Recordemos que Raúl Ruiz se fue de Chile poco tiempo después del golpe de estado de 1973, tuvo un paso por Berlín y luego va a París. Allí realizó esta película junto a un grupo de actores que trabajaron con él de manera gratuita, apoyando el contexto en el que se encontraban y apostando también por una idea de solidaridad, por lo tanto, también en la película manifiestan ciertas situaciones que ellos realmente estaban viviendo en su calidad de chilenos exiliados en Francia.

36

Nos encontramos con Zuzana Pick, nuestra invitada del día de hoy. Te doy la bienvenida y agradezco que hayas aceptado participar en esta actividad de Cineteca, tú ya has colaborado previamente con nosotros, así que muchas gracias por estar acompañándonos nuevamente. Tú has trabajado el tema del cine del exilio, entrevistaste a muchos realizadores en distintos países, entonces antes de que pudiéramos entrar de lleno en la película de Ruiz, me gustaría partir con una reflexión que tenga que ver con el exilio en sí, con el contexto y lo que implica. Tengo la impresión que se habla del exilio como algo muy homogéneo, como algo sin matices, pero en verdad hay mucha diversidad tanto en la producción de películas que se hacen este contexto, como también en un sentido cultural, es decir, los cineastas que se fueron al exilio también llegaban a distintas realidades culturales. Me parece que también puede ser interesante aproximarse a esa noción del exilio como algo diverso.

Perfecto, muchas gracias. Es una excelente pregunta porque, como dices tú, las experiencias del exilio son muy variadas, son terriblemente subjetivas porque cada individuo soporta el exilio de formas distintas. Depende de su pasado, del lugar en que él o ella esté, de las condiciones de ese lugar. En el caso de los de los exiliados políticos siempre existe un contexto de solidaridad en el país al que llega, porque obviamente sin grupos organizados no estarían ahí y finalmente esas instancias permiten la llegada al país y la instalación de la de la gente, de sus familias. El siglo XX ha sido de exilios. En el caso latinoamericano lo conocemos por los exiliados españoles de la guerra civil en 1939, y obviamente la Segunda Guerra Mundial también produjo oleadas de exiliados, que en esa época se les llamaba refugiados, y los países reaccionaron de forma muy variada. Canadá, por ejemplo, cerró la inmigración de los judíos, y solamente gracias a grupos organizados de laicos se logró facilitar el arribo de algunos de ellos. Yo estoy en Canadá desde 1966, y los primeros exiliados latinoamericanos que llegaron a Montreal, donde yo estaba viviendo, fueron los uruguayos.

37

Cuando fui a Europa a estudiar se produce en Chile el golpe de Estado de septiembre de 1973. El triunfo de la Unidad Popular había significado el apoyo de muchos países hacia el proceso chileno, y por eso el impacto fue tan grande y despertó la solidaridad inmediata de la comunidad internacional contra los golpistas. Países como Francia, Suecia, Suiza o Italia posibilitaron el ingreso de ciudadanos chilenos en calidad de exiliados, perseguidos por su orientación política. En esa época estaba en Italia, y recuerdo muy bien el horror que se sintió cuando se supo la noticia del golpe militar, y al día siguiente, cuando se propagó la información de la muerte de Salvador Allende, se organizó una enorme manifestación de solidaridad, a la cual yo no quise ir porque estaba ahí

como extranjera, entonces siempre tenía miedo de participar de esas cosas, pero sé el efecto que causó el golpe. También pude ver ese efecto en París, cuando estuve viviendo ahí, y fue muy grande. Muchísima gente se movilizó, organizaciones y obviamente sectores culturales, todos ellos para expresar su solidaridad con Chile. De a poco se fue sabiendo cada vez más sobre los horrores de la dictadura, entonces esa solidaridad fue muy fuerte. Incluso en Canadá se continuaron haciendo conmemoraciones por el 11 de septiembre hasta no hace muchos años atrás, y desgraciadamente esto desapareció después del atentado en las Torres Gemelas en 2001.

Creo que el exilio no se entiende sino retrospectivamente. Como te decía, es una experiencia que los individuos viven subjetivamente y como comunidad, es un choque tan grande salir forzado de tu país, por miedo o por el peligro que puede correr la gente, que la experiencia no se puede evaluar inmediatamente. En un principio, y a partir de lo que he hablado con exiliados chilenos, creo que la primera reacción fue de miedo a lo desconocido y tratar de paliar las necesidades del primer momento como sea. Pero, como te digo, esa experiencia se puede evaluar solamente retrospectivamente y después de unos ciertos años de familiarización o integración, porque finalmente la gente tiene que trabajar, vivir, aprender idiomas distintos, educar a sus hijos e hijas, todo eso que toma un tiempo para cuajar. Además, necesita mucha reflexión.

38

A propósito de eso, vi por ahí fragmentos de entrevistas que tú realizaste a muchos cineastas chilenos, Raúl Ruíz, Valeria Sarmiento, Miguel Littín, Orlando Lübbert, Luis Vera, en fin, un corpus de cineastas bastante importante. Tú, por lo general, les preguntabas siempre que cómo veían el exilio, qué era para ellos, qué significaba hacer cine en el exilio. Te quería

preguntar, ya que veníamos hablando de esta subjetividad ¿las respuestas que ellos te daban eran parecidas entre sí? ¿tú consideras que había una tendencia? o viéndolo un poco en perspectiva ¿eran posiciones totalmente disímiles? Todos tenían en común vivir algo que les estaba ocurriendo muy encima, como tú dices, y que se necesita tiempo para adquirir perspectiva, digerirlo, pensarlo, entonces ¿Cómo era esa retroalimentación que te daban estos cineastas en ese momento?

Como investigadora de cine, estaba haciendo un doctorado en París sobre el Nuevo Cine Latinoamericano y estaba cerca de una revista de cine que se llamaba *Positif*, los que me mandaban de vez en cuando a ver películas pidiéndome que escribiera sobre ellas. La primera que vi en proyección de prensa fue *Voto + fusil* (Helvio Soto, 1970), y si bien otra persona hizo la entrevista, me pidieron a mí hacer una reseña. Después me avisaron que Raúl Ruiz estaba en París. Yo lo conocía, aunque no personalmente, pero había visto *Tres Tristes Tigres* (Raúl Ruiz, 1968), que es una película fantástica, fabulosa, que me impresionó muchísimo. Entonces arreglé para encontrarme con él en el hotel en que se estaban quedando con Valeria Sarmiento, así que, digamos, ese fue mi primer contacto con él. No me acuerdo en detalle de las entrevistas, pero sí de la impresión general. Identifiqué inmediatamente que había tres generaciones de cineastas. Los “veteranos”, por llamarlos de alguna forma, y que eran Patricio Guzmán, Raúl Ruiz o Miguel Littín. Luego estaban los cineastas que ya habían dirigido documentales en Chile, como Claudio Sapiaín, pero también estaba Angelina Vázquez y Marilú Mallet, que habían hecho películas pequeñas porque eran mujeres y no

1 Fundada en 1952, *Positif* tuvo un importante rol en cuanto abordar el cine desde una perspectiva teórica, analítica y desde las políticas de autor.

les dieron posibilidades, no es que no tuvieran acceso, sino que no les creían que podían hacer una película. Y luego están los que ya tenían una formación cinematográfica, pero que comenzaron hacer películas en el exilio, como Leo de la Barra en Bélgica, por ejemplo, y Luis Vera, que había estudiado en Rumania y comenzó a hacer cine en Suecia. Me di cuenta que cada generación tuvo que adaptarse de una forma distinta, porque la gente que ya venía con currículum, como por ejemplo Ruiz que ya había obtenido un premio en Locarno para *Tres Tristes Tigres*, eran ya conocidos como cineastas. Para ellos yo creo que fue un poquito más fácil, no digo que fue facilísimo ya que igual les costó, pero por ejemplo para Littín fue bastante fácil porque llegó a México y pudo hacer bastante rápido *Actas de Marusia* (Miguel Littín, 1975), aunque también tuvo que ir a Europa a buscar financiamiento.

40

Los cineastas exiliados que denomino de la segunda y tercera generación, realmente dependieron de las comunidades cinematográficas solidarias que había en los distintos países. Ellos les permitieron, a través de productores que eran activistas políticos, tener acceso a hacer una película mediante financiamiento, equipo técnico. Por ejemplo, mi compañero Leutén Rojas, que llegó aquí en Canadá en 1975, había sido productor en Chile Films, y gracias a un grupo que hacía películas documentales, activistas políticos, logró trabajar con los sindicatos y hacer contacto con individuos que le permitieron acceso a infraestructura técnica, con lo que pudo hacer su primera película. Marilú Mallet fue un poco distinto, porque ella llegó a través de la embajada canadiense en Santiago, y logró con otros dos cineastas producir en el National Film Board², cuyo sindicato había sido muy activo en solidaridad

2 El National Film Board es una institución pública canadiense destinada a la producción y difusión cinematográfica, una de las instituciones más reconocidas a nivel mundial en estas áreas.

con Chile, y gracias a eso se produjo *No hay olvido* (Marilú Mallet, Rodrigo González y Jorge Fajardo, 1975). Ellos les dieron todas las facilidades, los equipos técnicos, los camarógrafos, todo el equipo de post-producción, y fue la primera película de exiliados chilenos que se hizo aquí, circuló en el sector educacional y era gratis alquilarla para los colegios y las universidades. Como te dije anteriormente, si no hubiera sido por la solidaridad internacional con Chile, nada de esto hubiera pasado, por eso el fenómeno del cine chileno del exilio es tan grande, porque en todos los países donde estuvieron cineastas exiliados, todos pudieron hacer cine. Pero eso pasó también en el teatro, por ejemplo, y ciertamente en los países hispanohablantes.

Sobre *Diálogos de exiliados*, Raúl Ruiz inicia su carrera en Francia, pero también es una película muy polémica. Tiene una cuota de humor bastante grande, sarcasmo también en la construcción de sus personajes, por ejemplo. Situaciones que en el momento podían ser un poco cuestionadas, o que mucha gente sintiera que eso no era representativo de cómo era el proceso, cómo eran las personas de izquierda o el proceso político en general. ¿Tú cómo ves que se trabaja o muestra el exilio en esta película? ¿Cuáles serían las características de su visión y que la hacen tan compleja también en la actualidad?

41

Cuando vi *Diálogos de exiliados* en una proyección de prensa, nunca había visto antes una película sobre el exilio. Encontré que su tratamiento de la política era muy distinto, sobre todo que había un lado irónico y cómico, en el sentido de poner a los personajes en situaciones bastante absurdas y no seguir las estructuras convencionales de la narrativa. Era muy teatral desde el punto de vista de la actuación, y creo que Raúl Ruiz debe ser un excelente director de actores. Por lo que sé, depende mucho de la improvisación durante la filmación. Nunca había visto una

película sobre lo que puede ser la vida cotidiana de los exiliados, e inmediatamente me identifiqué en su atmósfera de duda, de no saber qué es lo que estaba pasando o qué iba a pasar, o que la gente trataba de manejarse lo mejor que podía dentro de esas circunstancias.

En el libro de prensa de la película que se distribuyó esa vez, en la primera página, se colocaba una cita de Bertolt Brecht, el dramaturgo alemán que estuvo exiliado primero en Suecia y luego en Estados Unidos. Él tiene un pequeño cuento que se llama *Conversaciones de refugiados*, en el que dice, y te voy a traducir aquí del inglés porque es lo que es lo que tengo a mano:

“La mejor escuela de dialéctica es la inmigración, los más penetrantes dialécticos son exiliados. Hay cambios que los fuerzan al exilio, y lo único que les interesa son los cambios. De minuto a minuto reciben señales de lo que deducen como eventos fantásticos bajo la condición, por supuesto, que puedan reflexionar sobre ellos. Si sus adversarios ganan el día, los exiliados calculan el precio que tienen que pagar por esa victoria, y las contradicciones que sin quererlo salen a la luz”.

42

Yo creo que ese prólogo es muy bueno, porque lo que dice es que la gente forzada a exiliarse tiene que enfrentar cosas que parecen absurdas, pero al mismo tiempo tienen que asumir las contradicciones de las situaciones en las que cayeron sin ninguna voluntad suya. Eso es muy apropiado y se ve en la película.

Como bien dijiste tú, es una serie de conversaciones entre exiliados donde las mujeres hablan poco, una película de 1975 hecha por un hombre, y son los hombres los que cargan la narrativa y el discurso. Obviamente está todo lleno de contradicciones, ya

que por un lado está el voluntarismo político que era muy típico de esa época, y luego están las realidades de la vida cotidiana, de cómo vivir, de la plata. Está filmada en un departamento que parece ser muy grande, pero que realmente no lo es. Tiene un decorado bastante neutro en que los protagonistas se mueven de un lugar a otro, las puertas se abren y se cierran en una especie como de laberinto. No es que no salgan afuera, porque si hay muchas escenas en el exterior, pero hay un sentido de encierro que se hace a través del humor, del activismo, de cosas prácticas. La película comienza con esta escena en que hay dos hombres, uno habla en francés y parece argelino, y el otro es un chileno con una botella de vino al que se le reconoce por el acento. El argelino le pregunta “¿De dónde eres?” y va enumerando países, mientras el chileno le responde, “no, más lejos, mucho más lejos”, nunca le dice que viene de Chile, que es lo interesante.

43

La película está hablada en español, aunque hay algunos actores franceses conocidos que aparecen en la película representando a burgueses, gente rica que está dispuesta a financiar los grupos de exiliados, y una de las personas traduce del francés al español, bastante bien traducido, por cierto. Siempre está la necesidad de conectarse con el contexto, y obviamente que los exiliados viven en su propio mundo y los franceses no entienden muchas de las cosas que pasan, por ejemplo, cuando les consiguen plata para un billete de avión y nunca más lo vuelven a ver, como implicando que son unos egoístas que no entienden la solidaridad. La escena más controversial de la película es un dinero que se supone que hay que enviar al MIR, por un sobre que dice escrito “MIR”, el cual va pasando de grupo en grupo, y alguien siempre saca algo para pagar las cuentas del teléfono, para pagar el arriendo, para pagar un médico. Eso fue brutal, una escena que fue atacada por tergiversar la realidad de los chilenos, pero yo estoy segura que si había un sobre con bastante billete y la gente necesitaba pagar

una cuenta, lo sacaban de ahí, ¡obvio! si eso es necesidad. Pero es humor, porque realmente la trama de la película está basada en un músico chileno que llega a París y los exiliados “lo secuestran”, pero no es un secuestro malvado, no le hacen nada, sino que lo invitan y atienden para que no se vaya.

Un rapto “a la chilena”, lo mencionan así en la película.

Sí, un secuestro “a la chilena” y es muy divertido (risas), pero te digo, el ambiente de la película es de encierro, una situación un poco desesperada. Está la necesidad constante de hablar de la Unidad Popular, de los errores, de la necesidad de seguir peleando. Es obsesivo, porque no hay respuestas.

En ese sentido, considero ésta una película muy compleja, tiene elementos narrativos que son políticamente incorrectos como esto de la plata que se pierde, o ciertas “caricaturas” que hacen, personajes exiliados chilenos que, por una parte, quieren mantener una cierta organización política, tratan en generar una resistencia política, manteniendo una coerción entre ellos. Al mismo tiempo, esas ganas de seguir estando políticamente activos, choca con las cosas cotidianas, porque viven hacinados, no tienen trabajo, no tienen techo, algunos se enferman... Hay muchos problemas cotidianos que finalmente entorpecen lo otro, entonces pareciera que esas dos vías están siempre dialogando entre sí.

44

Bueno, conflicto que es precisamente lo que significa la dialéctica

Exacto, pero considero que ciertas cosas no las toma de manera literal. Si uno saca la caricatura con los personajes, creo que encuentra esa preocupación por la pertenencia, por la raíz, por ejemplo. Leí por ahí que a cierta gente le molestaba

que, a estos exiliados de la película, sobre todo al comienzo, se les mostraba leyendo *Le monde*³ buscando noticias de Chile, pero como que se dedicaban solo a eso, lo que para alguna gente era una especie de burla. Pero si sacamos esa caricatura, hay un tema con la pertenencia y resentir el quiebre cultural de esa distancia. Tampoco es una película militante en el sentido ideológico, sino que tiene de todo un poco y en esa mezcla de cosas se juega la complejidad de la película.

El cine de Raúl Ruíz es bastante complejo en ese sentido, porque él no se atiene a las reglas normales de la ficción, entonces es mucho más fácil entender *Diálogos de exiliados* si uno mira a *Tres tristes tigres*, porque ahí también hay un humor mordaz, irónico, con personajes en situaciones absolutamente absurdas que realmente lo único que pueden solucionar son actos de violencia, no son personajes simpáticos, no son personajes que tú realmente quieras que sean tus amigos o amigas, porque son medio truculentos. En *Diálogos de exiliados* hay una cosa muy parecida, una obsesión real de su autor. Pero imagínate a alguien viendo la película y que se detenga un momento a imaginar qué significa tener que salir obligado de tu país ¿qué es lo que quieren? noticias. Entonces *Le monde* se convierte en un vehículo para mantener contacto no solamente con un país, sino con una realidad, la misma realidad que los forzó a irse. Eso, en la película, demanda un nivel de empatía muy distinto, ya que lo está presentado de una forma bastante sencilla, sin trucos cinematográficos ni grandes puestas en escena, con medios mínimos o sin efectos de sonido. Lo único que hay es este clima cerrado, obsesivo. Si bien hay muchos chistes, es un clima triste, y a fin de cuentas es una película triste. Pero el hecho que sea una película controvertida es un problema,

45

3 Periódico francés con orientación de centro izquierda, que prioriza el periodismo de opinión.

ya que en general la gente no la ha visto, y no le tengo confianza a personas que me dicen que la película es mala porque “me contaron” ... Una película no cuenta sin la experiencia de verla.

Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana, en su libro *Breve historia del cine chileno* (2010), señalan que *Diálogos de exiliados*, para los franceses fue una película bien incomprensible a nivel de público, no tuvo ningún éxito. Pero también señalaban que todo este sarcasmo era una especie de disfraz para camuflar el dolor y la desolación de vivir en el exilio. Ahí se combina lo que tú señalabas, y si pensamos en el final de la película, éste no es épico ni resolutivo, no es un final significativo, sino que no pasa nada y así podría seguir toda la situación.

46

No estamos hablando de una película de finales de los 70 o de los 80, sino demasiado próxima al mismo golpe de Estado, lo cual posiblemente también tiene que ver con lo que tú señalabas en este ambiente de extrañamiento y sinsentido. Quería leer un fragmento del texto de Carlos Orellana y Jacqueline Mouesca, quien por cierto participó en la película:

“Los temas del exilio y de la denuncia conllevan una preocupación más o menos obsesiva, referida a la misma inmigración, a los desgarros afectivos propios del destierro, y a la urgencia de revivir situaciones, no sólo por el impulso de recuperación de la memoria histórica, sino porque hay una necesidad compulsiva de comprender, de saber qué somos y por qué hemos llegado a tal o cual estado. De allí las apetencias y espejismos dictados por la nostalgia, que hace que los personajes de un film no puedan dejar de ver su ciudad en París, descubriendo que sus plazas calles y rin-

cones son sólo réplicas de las plazas calles y rincones de Santiago, que él recuerda, y que en otras películas la empanada ocupa un lugar en las ceremonias rituales de la chilenidad”

Creo que esto está en consonancia con el ambiente y el estilo de la película, lo cual puede ser un poco inentendible si uno la ve a la rápida, digamos.

Cuando se estrena *Diálogos de exiliados* aún no se había exhibido la primera parte de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975), eso fue un año después. Sí se conocían algunos de los cortometrajes políticos de Cine Experimental de la Universidad de Chile, producidos durante la Unidad Popular, pero lo de Raúl Ruiz iba en otra vía de estas películas. En lo que se refiere a los comentarios que hacen sobre la recepción de la película en Francia, *Diálogos de exiliados* no entra en los estereotipos franceses de esa época sobre la revolución latinoamericana, de las imágenes gloriosas, de fusiles, guerrilleros, banderas...no hay nada de eso. Al contrario, es una película anti-épica, tal como era el teatro de Brecht. Entonces, si las expectativas eran ver un documental triunfalista o un melodrama sobre el exilio, la película no cumple ninguna de esas funciones. Raúl siempre ha criticado en su cine al melodrama, pero eso porque le encanta el melodrama, y cada vez que hace algo cercano a eso, él lo destruye completamente al mostrarnos el proceso de cómo se construye la emotividad. En el fondo, todas las películas de reconstrucción histórica, ya sean documentales o de ficción, fallan porque no hay forma que puedan comunicar la sustancia, el sentimiento o la emotividad del momento, entonces se convierten en fórmulas.

Al acercarte a estos cineastas, al entrevistarlos ¿hay alguna visión que ellos te entregaran respecto al vínculo con la gente

que sí se quedó en Chile? porque esa es la otra cara de la moneda, la gente que no salió al exilio y se quedó en el país, hizo cine clandestino. También lo pasaron pésimo en otras condiciones propias de la dictadura, pero son mundos totalmente distintos, otro tipo de incertidumbre cotidiana. No sé si esos dos polos dialogan entre sí o se generó algún puente.

Para ser te honesta, ese tema no se me ocurrió cuando hice las entrevistas, porque estaba interesada en los directores y trabajé con cada uno para reconstruir sus filmografías, sus experiencias y, sobre todo, documentar, porque todo esto no se había documentado de una forma extensa. En esa época no había contactos, y si los había era un secreto, nadie hablaba de eso porque nadie quería poner en peligro a las personas que estaban en Chile, y si la gente hablaba era de la falta de contactos familiares, pero eso era todo. Desde el punto de vista profesional, no era un tema.

48

Cuando fui a Chile por primera vez en el año 1986, ahí conocí algunos de los cineastas que no salieron al exilio. A Silvio Caiozzi lo conocía, pero ahí recién lo pude conocer personalmente, lo mismo que a todos los jóvenes que estaban haciendo películas de forma clandestina, pude ver algunos materiales que se filmaron cuando había protestas. Gastón Ancelovici, que hizo algunas películas con material de Chile, creo que pudo ingresar al país, pero fue una excepción porque mucha gente estaba en listas, y recién a inicios de los años ochenta es que comenzaron a darse autorizaciones para ingresar. Y ahí ingresaban a visitar a su familia, pero no en actividades profesionales, por lo menos de los que yo conozco.

En su mayoría, los chilenos exiliados comenzaron a hacer películas en Chile solamente en los años noventa. Por ejemplo, Valeria Sarmiento, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán y luego Miguel Littín,

cuando él se mudó de vuelta para Chile. Creo que Douglas Hübner, a quien conocí en 1986, ya no estaba haciendo películas cuando volvió. En general, la preocupación de los cineastas con los que yo hablé, era de poder trabajar y continuar su carrera profesional. Una cosa que a mí realmente me impactó muchísimo es el optimismo que había entre los cineastas. Por ejemplo, Angelina Vázquez, al tener reconocimiento en Finlandia y poder hacer sus películas. Marilú Mallet también, pero en Canadá. Y Jorge Fajardo, ya que él es escritor también y un hombre de teatro, no fue solamente cineasta. Saber que podían hacer lo que querían hacer, y que tenían como tema principal Chile, era satisfactorio. Aunque no todos hicieron películas sobre Chile, porque lo nuevo también es interesante.

49

La temática del cine chileno en el exilio no es estrictamente chilena, sino que es solidaria y muy comprometida con la realidad de otros países de América Latina o las realidades en Europa, de las comunidades migrantes. Hay una proyección mucho más internacionalista y global. Espero que no haya gente que tenga un prejuicio contra eso en Chile, ya que no porque no sean películas que hablen directamente sobre Chile, quiere decir que no son películas chilenas. Eso podría ser un punto de contención entre los súper nacionalistas y los no tan súper nacionalistas.

Zuzana, ¿te parece que abramos el espacio para preguntas del público? Acá hay una pregunta de Cristian Loyola que dice: “¿Es distinguible un cine sobre el exilio y por otro lado un cine desde el exilio?” ¿se puede hacer esa distinción?

Yo no haría esa distinción, porque un cine del exilio puede ser sobre cualquier tema, y hay muchos cineastas en los últimos 20 o 30 años que se han comprometido con el tema del exilio y el desarraigo. Entonces eso también se puede llamar un cine en

exilio, pero no hay que pedirle a los y las cineastas chilenos y chilenas, que pueden hacer sólo películas sobre Chile. “Cine en el exilio” también es una buena categoría, pero que no incluye solamente a los chilenos, porque en la historia del cine ha habido muchos exiliados. Los alemanes se exiliaron en Hollywood, rusos emigraron a América Latina y trabajaron durante el cine silente en Argentina o en México, los españoles como Luis Buñuel, que es un ejemplo más conocido de los exiliados republicanos, y que su segunda carrera la hizo en México.

Habíamos conversado previamente respecto a hablar de otro tipo de cine del exilio, que no estuviera restringido únicamente a los ‘70 o los ‘80, sino también verlo desde una perspectiva más actual. Te menciono esto porque justamente el título de estas jornadas de diálogo es *Cronologías del presente*, y tiene esta intención de ver cómo desde el presente nos cuestionamos estos procesos, que a veces de forma subterránea siguen vinculados con la actualidad chilena. Desde esa perspectiva ¿Qué nos podrías decir del cine chileno del exilio que se sale de estos márgenes? ¿Qué otro tipo de producciones podríamos incluir dentro de esta categoría, que tú conozcas?

50

Sí, es un tema que trasciende la cronología, porque para los exiliados, y con esto me refiero particularmente a los que conozco muy de cerca, Chile sigue siendo el país de referencia. No importa si ya llevan 40 años en Canadá, por ejemplo, ya que ellos nacieron allá. Casi todos son de una generación que, siendo muy jóvenes, sufrieron el desarraigo. Todos estaban entre los 17 y los 30 años, eran intelectuales, artistas, políticos, y vivieron una experiencia que no se olvida, quieren saber más, ver los lugares, hablar con la gente, porque es una experiencia que marcó toda una generación. Como el holocausto, que es una referencia obligatoria para todos los judíos que nacieron antes de la Segunda Guerra Mundial,

pero también para aquellos que siguen naciendo, porque los hijos también están marcados por una historia que han escuchado.

El exilio también es un trauma. Unos lo sobrevivieron mejor, se integraron, pero mucha gente también murió en el exilio, ya sea por enfermedades, suicidio, depresión, enfermedades mentales y de todo tipo. Es un lastre que no solo llevan ellos, sino también sus hijos, y por esto es que queremos saber cada vez más de todas las cosas, y de ahí que se escriben o se filman.



Capítulo 3
LA AUTO
REPRESENTACIÓN
DEL PODER

Isabel Jara, Luis Horta y *Pinochet y sus tres generales* (José María Berzosa, 1977-2004)

A modo de contexto, podemos comentar que Pinochet y sus tres generales fue filmado por el español José María Berzosa entre los años 1976 y 1977, inicialmente elaborado como una tetralogía de cortometrajes documentales para la televisión francesa, materiales que posteriormente vuelve a montar para convertirlo en un largometraje. Berzosa consigue hacer entrevistas y filmar escenas en el espacio doméstico del general Augusto Pinochet y los otros miembros de la Junta Militar que entonces gobernaban el país, pero no solamente interroga sobre la situación política del momento, sino también sobre ámbitos diversos, como por ejemplo qué obras leen, sus preferencias artísticas, algunos aspectos éticos, etc.

53

Nuestra intención es hablar sobre cómo la dictadura chilena se auto representó, cuál es la imagen que ellos querían transmitir y consolidar a partir de este documental. Para ello, quisiera comenzar con Isabel y preguntarte cuál crees tú que es la importancia de estudiar hoy en día estos imaginarios de la dictadura, su producción cultural y simbólica. Y también qué implica, porque posiblemente es algo que no se suele hacer mucho hoy en día.

Gracias por la invitación, un gusto poder conversar con todos y todas. Pasando a tu pregunta, es relevante estudiar los problemas del imaginario y de la opción simbólica de la dictadura por cuanto permite, por una parte, comprender la manera en que se condensan ahí una serie de discursos que procedían de antes. No necesariamente son una invención exclusiva de la dictadura, sino

que, en ese contexto, se produce una serie de relecturas y reciclajes de valores, discursos y contenidos existentes. Ellos provenían de distintas familias ideológicas, ya sea del tipo nacionalista o conservadora, o una más bien tradicional con una lectura de las artes academicista o de la alta cultura.

La dictadura chilena no es en absoluto un bloque monolítico, sino una conjunción de distintas perspectivas culturales y políticas que producen esa mixtura. No posee ninguna corriente cultural que logre dominar sobre otra. Por lo tanto, conocer más de la dictadura es conocer más del estado del país antes de la dictadura, y cómo éste se fue transformando con su instalación. Creo que hay que reconocer que logra producir exitosamente una muy honda transformación de las subjetividades, algo que no fue casual sino deliberado. El proyecto de un régimen cívico-militar era el de reeducar a la población, algo en lo cual han trabajado varios historiadores, entre ellos Verónica Valdivia, por ejemplo, y muchos otros. Yo creo que en 18 años de dictadura se logró transformar la subjetividad de la población, y esa proyección la hemos constatado en el contexto actual, donde la contingencia se encauza en torno a derogar la Constitución elaborada por la dictadura. Eso habla de la influencia y proyección que ha tenido la producción simbólica de la dictadura en las construcciones de mundo o en las percepciones que tenemos sobre la vida.

54

Luis ¿cuál crees tú que es la importancia de estudiar hoy en día los imaginarios de la dictadura?

Coincido con Isabel. Por una parte, es imposible hablar de "la derecha" como algo homogéneo, hay muchas corrientes ideológicas, tendencias, campos del pensamiento que venían desde mucho antes del golpe. Creo que hay un elemento importante de comprender en términos del patrimonio cultural, ya que cuando

se tiende a caricaturizar estos imaginarios de la dictadura chilena se pierden dichas nociones. No debemos olvidar que estas operaciones estéticas fueron puestas al servicio de cohesionar las masas y, en algunos casos, fueron bien eficaces, tanto que hasta el día de hoy persisten muchas de ellas. Quienes han trabajado esta idea de las estéticas de la dictadura, que en lo personal no sabría si denominarlo así, son Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva en su libro *El golpe estético* (2012). Ahí identifican que, por ejemplo, en plazas de casi todo Chile aún se encuentran bustos de Bernardo O'Higgins o Arturo Prat, los que la dictadura sistemáticamente mandó a colocar en muchas partes. Para el imaginario colectivo de una generación que nació en dictadura, muchas de estas prácticas eran llevadas a la vida cotidiana e incorporadas sin un cuestionamiento ni distanciamiento crítico, básicamente porque era la normalización de determinados aspectos culturales. Hoy día vemos que se siguen ejecutando con plena inconciencia de que vienen desde ahí.

55

Desde el punto de vista del cine, hay un trabajo importante que se ha hecho en documentar y pensar las prácticas culturales desde la oposición a la dictadura, hay muchas investigaciones sobre el cine del exilio, el cine de resistencia o los usos del video que buscaban desestabilizar al régimen y denunciar la violencia política de Estado. En cambio, la producción de contenidos audiovisuales realizados por la propia dictadura es aún un campo casi desértico, no ha sido abordado.

Comencé a trabajar en este tema el año 2007 más o menos, cuando por primera vez me encontré con películas que había producido la dictadura. Para mí eso fue como un remezón que abrió nuevas preguntas ¿qué es lo que pasó con esa filmografía? A diferencia de otros regímenes, no es una filmografía vasta, pero sí tuvo algún grado de sistematización en algunos periodos, y representan co-

rrientes de pensamiento cuya riqueza es enorme para estudiar el periodo histórico. Sin embargo, es un tipo de cinematografía que trataron de, como se dice coloquialmente, “meterla debajo de la alfombra”, de esconderla. Creo que eso ocurre habitualmente con aspectos de nuestra historia, es algo simbólico aquello de esconder, pero en realidad debemos enfrentarlo, entenderlo y pensarlo con altura ya que nos haría mirar nuestro presente sin hablar del pasado en términos románticos o moralizantes.

Me gustaría pedirle a Isabel si nos pudieras hablar sobre el contexto de producción de esta película, filmada desde 1976 en un Chile administrado por la Junta Militar. Sus integrantes tienen muchas oportunidades de explayarse sobre la situación del país, entonces me gustaría que nos pudieras dar un poquito ese marco para hacer una mejor lectura del documental.

56

Sí, eso me parece súper relevante. Fíjate que los años 1976 y 1977 fueron años muy importantes en el proceso chileno. Si se hace una lectura atenta de la película, se puede detectar y explicarse las reacciones de los generales entrevistados ante ciertos temas. Si en 1974 Augusto Pinochet se había asegurado la nominación como presidente de la Junta de Gobierno, y en 1976 había marcado su preeminencia consiguiendo su nominación de jefe supremo de la nación y finalmente presidente de la República. Por lo tanto, y de manera muy inteligente, la película logra mostrar ese predominio, por ejemplo, cuando están entrevistando al general Gustavo Leigh, éste parece muy entusiasmado declarando que ellos apenas saneen el país, van a devolver el gobierno, señalando que los militares no son políticos. Está muy entusiasmado diciéndolo hasta que Berzosa lo interrumpe y le dice "bueno, pero cuando yo entrevisté al general Pinochet, me dijo en cambio que él no iba a devolver el gobierno y menos a la Democracia Cristiana". Ahí uno nota un quiebre en el tono de Leigh, demostrando efec-

tivamente el nivel preeminente que tenía Pinochet sobre el resto de la junta y, en realidad, en el gobierno. Para 1977 el gobierno claramente está personalizado en la figura de Pinochet, ese es un primer elemento para tener en cuenta.

Otro elemento que me parece muy importante es el combate por la imagen internacional en el que estaba la Junta de Gobierno, eso también se aprecia en el documental. En 1976 se había hecho la sexta asamblea de la OEA¹ en el edificio Diego Portales, y en 1977, en la asamblea general de la ONU², el embajador chileno había negado la existencia de detenidos desaparecidos. Por lo tanto, efectivamente había un asedio internacional muy fuerte hacia la dictadura chilena por la violación de derechos humanos. Eso se nota mucho en el discurso de los integrantes de la junta, sobre todo en Pinochet cuando acusa a la iglesia y a la Democracia Cristiana "que llevan estas cosas afuera, que no corresponden" o "que ventilan esto".

57

Hay muchos otros elementos, pero me quedo con un tercero que me parece tan o más vital que los otros. Tiene que ver con la institucionalización de la dictadura. Lejos de lo que algunos políticos y militares pensaban, respecto a que podía tratarse de una dictadura transitoria que viniera a "poner orden" solamente, en la película queda claro que se está frente a una dictadura que se va a prolongar. No hay olvidar que, en julio de 1977, se publicita el acto de Chacarillas³, donde se anuncia la prolongación del gobierno a través de su institucionalización por medio de tres eta-

1 Organización de Estados Americanos

2 Organización de Naciones Unidas

3 El acto de Chacarillas corresponde a una conmemoración realizada por la dictadura chilena en el cerro del mismo nombre, en honor a los mártires de la Batalla de la Concepción ocurrida en 1882.

pas. Por lo tanto, ya han dejado en claro que esa administración llega para quedarse y no van a hablar de plazos sino de metas. A eso hay que sumarle que en 1977 se confirma la disolución de los partidos políticos, algo que hasta ese momento era una cuestión de facto. El ciclo se cierra en enero de 1978 con la convocatoria a un plebiscito para apoyar al régimen, lo que se llamó la Consulta Nacional realizada en enero de ese año. Finalmente, el ciclo se consolida el año 1980 con la promulgación de una nueva constitución política. Me parece que ese escenario contextual explica muy bien el tono de las entrevistas y las preocupaciones de los miembros de la junta.

Isabel, quería también pedirte si puedes ahondar sobre los recursos que usan los entrevistados para auto representarse y construir una imagen de sí mismos. Creo que es súper interesante cómo el documental expone esa doble capa, porque en rigor no estamos viendo cómo ellos son, sino cómo ellos quieren ser vistos. Hay una escena breve que pasa un poco desapercibida en la película, cuando entrevistan a Gustavo Leigh con su esposa, ambos sentados en el sillón. De fondo está sonando la música que ellos quisieron colocar, y es una imagen prácticamente publicitaria, se muestran como la familia feliz mientras los están filmando. En un momento, Leigh mira hacia fuera de cámara y pregunta "¿y, sacaron ya la foto?" y agrega "si falta iluminación, podemos poner más iluminación". Creo que eso es un guiño muy particular de la película, ya que en el fondo está diciendo claramente que acá hay una conciencia de estar siendo documentados, una conciencia muy clara, y para él claramente se trata de una puesta en escena.

58

Sí, hay que reconocer la astucia de la estrategia que utiliza Berzosa y el equipo para las entrevistas, porque intencionan preguntas

de tipo filosófico, cultural o artístico, entrevistas al cual estos militares probablemente no estaban tan acostumbrados. Se nota muchísimo la incomodidad de César Mendoza, por ejemplo, y Pinochet también se maneja menos, aunque al mismo tiempo se muestra muy seguro y empoderado. En cambio, José Toribio Merino y Gustavo Leigh se ven más cómodos exhibiendo la “alta cultura” que poseerían. Es interesante ver cómo esta estrategia los pone en una situación muy incómoda e inusual, alejada de las entrevistas políticas. Pero, al mismo tiempo, se nota que se habían preparado para la entrevista y participaban de las puestas en escena.

Algo que me llamó la atención es la insistencia en el catolicismo y mostrarse católicos. Eso tiene que ver con el imaginario del régimen, que también está en otras dictaduras latinoamericanas, pero que aquí demuestra un esfuerzo por exponer una devoción personal. Por ejemplo, el documental comienza con una entrevista a un capellán militar, quien garantiza el grado de devoción de la familia Pinochet Hiriart, y eso es muy llamativo porque se compara con Francisco Franco. Berzosa era español, pero aparentemente no se investigó que era un antifranquista exiliado en Francia. Tampoco hay en Chile una tradición que incorpore tan estrecha e insistentemente lo católico al ceremonial militar, esto es algo que ellos quieren exhibir solo de ellos como sujetos y en su condición personal. Por ejemplo, en la Antártica, se presentan ante una Virgen y una cruz. O Lucía Hiriart, cuando se le entrevista en una oficina, figura acompañada de una cruz muy grande, suficientemente grande para que sea vista y entre en el encuadre, eso es muy interesante y tiene que ver con los conflictos que estaba teniendo la Junta con la Iglesia Católica en particular. Eso lo dice Pinochet, ya que directamente menciona esos conflictos, donde hay una disputa por mostrarse católicos como algo muy relevante en términos políticos.

En segundo lugar, me llamó la atención el afán por exhibirse cultos. Si bien nadie quiere mostrarse ignorante en una entrevista de este tipo, evidentemente estamos hablando de unos sujetos que están en el poder, y que efectivamente no tenían por qué ser sujetos que manejan los recursos culturales de una élite, no así del capital cultural del chileno que provenía de sectores medios, populares o provincianos. Ellos tienen que exhibir la alta cultura por la cual se les pregunta, y hay respuestas que son realmente muy graciosas, como César Mendoza señalando "No, no voy a mencionar los gustos literatos modernos que leo porque sería una lista demasiado larga...". Algunos de ellos se ven "pillados", pero otros logran salir, a mi juicio, un poquito más "airosos", como en el caso de José Toribio Merino o Gustavo Leigh. Eso también habla mucho de ciertas diferencias culturales internas dentro de las propias fuerzas armadas, donde posiblemente había algún tipo de competencia, incluso cierta rivalidad tal vez, entre quienes se sentían más cercanos a una producción de élite cultural, en comparación con otros. La Armada, siempre en términos de la alta oficialidad, se sintió muy ligada a una tradición que provenía del mundo inglés. Eso pesa mucho en el afán por exhibirse, acicateados por estas preguntas de tipo filosóficas o artísticas.

60

Otro elemento que me llamó importantemente la atención, y al que tú hacías alusión, era la exhibición de los valores tradicionales, es decir, Dios, patria y la familia feliz, "bien formada". En un momento, cuando a Leigh le preguntan "¿qué es la felicidad?" responde "Bueno, tiene que ver con varias cosas" y menciona entre ellas "tener una familia bien organizada" y "bien compuesta". Hay una exhibición de apego a los valores tradicionales. Y otro tema presente es el nacionalismo declarado, que tiene que ver con toda la simbología militar nacional, los símbolos patrios, el hecho

de que Mendoza comenta que tiene una ideología netamente criolla y chilena, pero no quiere abundar más y con eso se cierra la discusión. Eso es una garantía de pureza, es muy interesante la mentalidad que eso refleja. O Pinochet, que al inicio habla de sus padres chilenos, y no sé si eso tiene que ver con alguna pregunta o por el apellido de él, pero parte diciendo "mis padres chilenos". Es una cuestión muy sutil, a lo mejor hasta inconsciente, por marcar este tipo de nacionalismo declarado, y que es muy propio en la formación militar en general. Pero también está el nacionalismo que algunos denominan nacionalismo banal o cotidiano, aquel que se cuele en declaraciones, palabras, poses y en todo aquel lenguaje que no está necesariamente previsto. Es un léxico donde las pequeñas palabras denotan las fronteras del grupo, como hablar de "nuestra tierra". Eso dice mucho de ese apego nacionalista que se exhibe en detalles.

61

Un tema que también surge es el anticomunismo, que se expresa a través de elementos como la exaltación en la voz de Pinochet cuando está hablando del marxismo o de la Democracia Cristiana, que indica como culpable de que el marxismo llegara al poder en Chile. Cuando Merino levanta la voz es también cuando habla de Marx, señalando que no es un filósofo sino un pseudo-economista. Es muy interesante cuando se exaspera más allá de lo previsto, porque siempre hay una preocupación por mostrar compostura y aplomo.

También me llama la atención el no mostrarse vestidos de uniforme o relativamente formales en sus casas. Leigh es el único que aparece en polera. Pero Mendoza se exhibe en una camisa manga corta, fuera del pantalón, jugando con el perro para mostrar, seguramente, el rostro humano y la faceta íntima. Merino se retrata en delantal, pintando. Pinochet se muestra, no sé si por razones de seguridad, no en su casa de Santiago sino en una mansión de

playa, tal vez en Cerro Castillo, y él está de blanco impecable con corbata, es decir elegante pero civil. Eso también me parece muy decidor, y tiene que ver con proyectar otra imagen, posiblemente hacia el espectador internacional.

Eso me gustaría preguntarle a Luis, desde el punto de vista de la construcción de imagen y el trabajo visual. Isabel mencionó varios artilugios, y de cierta forma es una película “entre tramposos”, porque por una parte los entrevistados están tratando de construir conscientemente una imagen, pero a la vez el realizador también está construyendo su propio relato a partir de este material. Las preguntas no son políticas, y el contexto tampoco lo permitiría ya que la película muestra la dificultad que existe para acceder a Pinochet siendo periodistas extranjeros, ya que había una mala experiencia con periodistas extranjeros. Berzosa entra en otra dinámica, y por esa vía logra dialogar con las autoridades, y también emplea recursos muy cinematográficos para exponer su propia perspectiva. Como toda película, toma una posición ante lo que está mostrando, no es una mera ilustración de acontecimientos, algo que se ve con el montaje cuando se incorpora a familiares de detenidos desaparecidos, siempre mujeres, que hablan de su propia experiencia en esta situación, siendo lo contrario al discurso que exponen los integrantes de la junta. También está el factor del humor, al incorporar secuencias como aquella en que Merino está jugando golf, y la cámara se detiene un buen rato en él concentrándose para golpear la pelota, y cuando finalmente le pega, esta no entra. Hay muchas ironías en cosas que no funcionan, posiblemente una ridiculización que son también estrategias para acercarse a estas personas. Entonces ¿Cómo podríamos caracterizar, Luis, este documental en el sentido de sus recursos cinematográficos?

Cuando trabajo con esta película con estudiantes, la presento como un problema cinematográfico, ya que creo se puede acceder a ella desde distintas partes, se la puede “asediar”, más bien dicho. Primero, creo que hay que tener claro que su objetivo es hacer una denuncia a la violación a los derechos humanos que comete la dictadura chilena, y en ese marco es que se plantea entrevistar a los integrantes de la Junta Militar. Para eso emplea un dispositivo, viéndolo con distancia crítica, puede ser cuestionable, ya que se engaña a sus entrevistados para hacerles creer que se mostrará su lado humano, a sabiendas y conciencia de que eso va a estar absolutamente mediado por el real punto de vista de sus autores, quienes posiblemente presuponen que los integrantes de la junta no se inculparán frente a cámara. Sin embargo, en la película vemos un acuerdo tácito de esta impostura, y por un lado y por otro están jugando en torno a la construcción de sus propias imágenes o esquivar la impostura en las grietas del discurso oficial. Finalmente, el objetivo de Berzosa se cumple, pero no creo que sea mediante el intento por ridiculizar a los integrantes de la junta, sino al conseguir una perspectiva de ellos desde esta ambivalencia, como decía Isabel en el afán de mostrarse como sujetos cultos, como estadistas, pero también como sujetos muy siúuticos y poco conocedores de ciertas cosas. Lo mismo en relación a cómo se ven representadas sus esposas, muchas de ellas inmóviles y sumisas, en una demostración del ejercicio del poder en dimensiones de género.

63

Creo que la película cumple un valor que trasciende al mero documental biográfico sobre dictadores latinoamericanos de los años setenta. Esta es una reflexión sobre el poder en sus más amplios alcances. Ahí la película tiene un valor superior, para mí por lo menos, porque el poder, ya sea de sectores progresistas o

de derecha, va a buscar siempre representar una figura ideal de sí mismo y de cómo ser vistos por los otros. Pero eso fácilmente se empieza a resquebrajar cuando hay un contacto con lo cotidiano, empieza a mostrar sus fisuras. En el caso de Merino, el interés es por mostrarse como un sujeto sensible, en el caso de Leigh como el estadista asceta que está haciendo un proceso transitorio para restituir un cierto orden, y en el caso de Pinochet como un presidente, un líder. En esa circulación de auto representaciones, finalmente estamos viendo no una forma de mostrarse como sujetos de poder, sino más bien la forma veleidosa y vanidosa de cómo ejercen ese poder. Esa idea me parece importantísima en el contrapunto que produce el documental, al mostrar personas que están buscando a sus familiares desaparecidos, dándole voz a una diversidad de actores sociales que complejiza mucho más este discurso.

64

Finalmente, Berzosa también tiene un poder, que es el poder del montaje, el control de la imagen. Entonces, tal como tú mencionabas Valentina, hay detalles que demuestran que los dictadores no son conscientes que la imagen que se está construyendo de ellos no es lo mismo que la que ellos quieren proyectar. En la película hay intenciones claras mediante el uso del montaje, como por ejemplo en la secuencia que alude al libro *Geopolítica* (Pinochet, 1974), donde se resaltan las frases menos afortunadas de ese libro, por decirlo elegantemente, y se alternan con imágenes de los pueblos originarios en relación a cómo son descritos en el libro. En esos juegos narrativos se ejerce el poder que tiene el director sobre la persona documentada, y abiertamente propone otros temas, como por ejemplo la ética del documentalista frente a la realidad, o el respeto a la realidad cuando se supone hay un acuerdo de confianzas cuando las personas documentadas te abren las puertas de su casa, eso es en parte un gesto de confianza para facilitar el establecer una relación. El matiz de esta película

es que evidentemente se trata de una relación dada porque entre medio hay una película, no hay una relación de amistad, ni siquiera una relación de afecto. Es una relación llamada "película", algo que Berzosa tiene muy claro, aunque también ejerce el poder que tienen los cineastas en cuanto a construir realidades.

Es una problematización permanente, desde esa perspectiva también aplica a películas chilenas contemporáneas. Isabel, recogiendo esta idea de la representación, pienso en un artículo tuyo en que haces una distinción que me parece súper esclarecedora, ya que hablabas de las diferencias entre la invención y la creación. En la invención de un acontecimiento histórico, lo importante era tener una explicación que sustentara esa versión que uno está armando y proyectando. Por otra parte, la creación tenía que ver con algo hecho desde la nada, como una figura cuasi religiosa. Me parece muy interesante esta noción de la invención, ya que podría vincularse al concepto de tergiversación y armar mi propio relato sobre una realidad determinada. En este caso me parece que las entrevistas de la película poseen mucho de eso. Por ejemplo, en un momento Merino habla sobre la idea de Dios que es perfecto, y el hombre que es imperfecto, lo cual es una idea muy de la filosofía medieval. Pero, en otro momento, cuando está señalando que Marx no es un filósofo, plantea una definición de hombre que es totalmente opuesta y contradictoria, ya que dice algo así como "el hombre es eterno, es interminable". Pareciera que hay una flexibilidad del discurso que llama mucho la atención. Esa misma flexibilidad la tiene Leigh, cuando señala: "Todo partido que tenga por finalidad la destrucción de la democracia, para vivir en una forma de Dictadura, cualquiera que sea no va a tener autoridad en la Constitución para participar en la vida pública". Es llamativo, ya que al escuchar esto uno pensaría que se opone totalmente a una a

una dictadura. Más adelante habla de la violencia, y señala que él jamás podría trabajar en un sistema que opere desde la violencia, que sería el primero en renunciar a ese cargo y salirse de eso. Me llama mucho la atención que muy fácilmente podemos decir lo que sea y pareciera que no importa que sea muy coherente, pero no sé si eso responde a un mecanismo habitualmente utilizado a la hora de construir una imagen que queremos proyectar como régimen político. No sé cómo ves tú esa parte, esa especie de ambigüedad y contradicciones de los términos.

Sí, yo creo que tiene que ver con la exhibición de los usos del lenguaje, flexibles como tú bien dices, que dan cuenta de las construcciones que están operando en el análisis político de los asesores y de la propia Junta de Gobierno, de los civiles y los militares que se han dado cita desde 1973 y hasta que se filma esta película. Da cuenta, por lo tanto, la necesidad de pasar desde la ruptura total, dada en la negación del pasado marxista, del pasado "degenerado" permitido por la Democracia Cristiana, hacia la necesidad de utilizar nuevamente dichas conceptualizaciones. Entonces ahí el concepto que utiliza Pinochet es muy decidor, la "democracia autoritaria", que aparece como una absoluta contradicción en los términos, pero no lo parecía en el contexto de las construcciones y concepciones políticas de la dictadura. Por eso me parece que, tal como tú mencionas, esa flexibilidad o esas contradicciones discursivas, quedan documentadas a lo largo de esta película. Son las construcciones que están operando en ese momento, son los giros que están produciéndose todavía en la institucionalización de la dictadura.

La dictadura, desde el primer momento, se preocupa por justificarse en términos filosóficos, políticos y jurídicos. Probablemente no como una necesidad, ya que desconozco que naciera eminen-

temente de los cuarteles, pero sí nacía y era muy importante para los civiles que participan del golpe, que instigan y participan de la planificación, que participan en la construcción de El ladrillo⁴, por ejemplo. Ahí está Jaime Guzmán, y una serie de otras personalidades, preocupados que la dictadura justifique su existencia, en lo posible, en todos los ámbitos. Por supuesto eso deriva en justificar su prolongación, y por eso se entiende, por ejemplo, que enviaran al exterior no solo embajadores culturales como Los Huasos Quincheros⁵, sino que a embajadores juristas, con el objetivo de explicar en Europa y en otras partes la razón del golpe militar. Por lo tanto, estos elementos que tú mencionas creo que son, efectivamente, una visibilización de esas operaciones que están ocurriendo, y que en lenguaje exhiben las transformaciones de conceptualización que están detrás de la institucionalización de la dictadura, y donde fue muy relevante Jaime Guzmán, quien bebió mucho de las operaciones que el propio franquismo hizo desde la perspectiva de una teoría política para poder institucionalizarse. Entonces, probablemente, la aceptación que tuvo Berzosa para entrevistar a Pinochet y los demás generales, tiene que ver con que era español, y había una un vínculo entre el régimen chileno con el franquismo, como denota el mismo documental. Sin embargo, esa perspectiva no es la única, ya que probablemente también tiene que ver la propia condición del sujeto que está expresando las ideas, pero yo trascendería de la condición del entrevistado en particular, o sus limitaciones, y entraría en la

4 Se denomina El Ladrillo al programa económico que un grupo de civiles le propone a la junta militar a pocos días de producido el golpe de Estado. Se adjudica su redacción a economistas chilenos vinculados a la Universidad de Chicago, influenciados fuertemente por Milton Friedman. Este documento establece la implementación en el país del modelo neoliberal, que rige hasta la actualidad.

5 Los Huasos Quincheros es una agrupación de música tradicional folklórica fundada en 1937.

lectura del subtexto, de las transformaciones teórico políticas que están produciendo sus asesores, no sólo para justificar el golpe, sino que justificar teórico-políticamente la institucionalización de la dictadura, con conceptos del tipo “democracia autoritaria”.

Me gustaría hacer una última pregunta a Luis ¿Cómo podemos pensar la construcción cultural de Chile desde esta época y hasta el día de hoy? Es decir, la concepción que tenemos hoy en día de lo social, de la política o, en el caso de nosotros que estamos realizando esta actividad al interior de una universidad que, como todas las instituciones chilenas, no fue indiferente a estrategias y maniobras de la dictadura. Creo que en la actualidad no siempre se habla de esta parte, pero me parece que es relevante pensar sobre la concepción actual que tenemos de la misma universidad, con mucho descontento social hacia las instituciones, algo que también responde a un proceso mucho más amplio, a una transformación macro. ¿Cómo podemos vislumbrar hoy en día espacios como la universidad a raíz de estos procesos?

68

Creo que uno de los legados importantes de la dictadura es implantar un modelo, tanto económico como cultural, que sigue hasta el día de hoy, que es el neoliberalismo en cuanto modelo cultural, el cual está en nuestros hábitos y prácticas cotidianas. Cuando tú Valentina nos planteas esta inquietud, finalmente tiene que ver con que habitamos el neoliberalismo, no tenemos una conciencia de ello en cuanto hacemos tal o cual cosa, simplemente lo habitamos. El neoliberalismo es tan laxo que incluso permite un disenso controlado, por tanto, abre mecanismos para que la gente sienta que puede subvertirlo, cuando en rigor es solo un simulacro inofensivo hacia el sistema. Por tanto, el legado de la dictadura no es solamente que en cualquier plaza encontramos un busto de Bernardo O’Higgins, ya que eso tiene que ver con

la imaginería, sino con hábitos y prácticas cotidianas que están mediadas por el modelo que ellos implementan. Dentro de eso hay que preguntarse cuál es el rol que ha cumplido la imagen para allanar el establecimiento de esa cultura. Creo que hay muchos valores de esas lógicas que hoy son normalizados, tolerados muchas veces inconscientemente.

Sobre la situación de subdesarrollo en la que enfrasan a las universidades estatales, esta se origina porque el mismo Estado las precariza desde los años de la dictadura. Es una cuestión tristemente paradójica que ello sea actualmente visto como normal, donde las universidades son leídas como meros prestadores de servicios con el objetivo de alimentar el mercado de saberes e innovaciones. Hay conceptos que están fuertemente arraigados y que han arrastrado sobre todo al medio de las artes en general, que han tenido que adaptarse mediante estrategias que son propias del mercado, como por ejemplo las economías creativas. El mero hecho de replantear eso ya resulta complejo para la institucionalidad contemporánea, ya que es un ejercicio de toma de conciencia respecto a elementos culturales que provienen del neoliberalismo. Por cierto, hay que consignar que el anticapitalismo y el antiliberalismo son transversales incluso en ciertos sectores de derecha. Por eso es conveniente pensar esto en términos profundos y del sistema que se instala, así como estudiar en qué elementos concretos ha incidido este modelo cultural y económico que es el neoliberalismo. A cambio, también encontramos que la Universidad de Chile abre espacios de pensamiento como este en el que nos encontramos, donde podemos profundizar estos temas, y si bien hoy día el pensamiento es algo que está en crisis, esa crisis puede ser también una oportunidad de abrir nuevas lecturas sobre nuestra memoria, sobre nuestra historia, pero sobre todo del presente.

Isabel, quisiera también preguntarte cuál es tu impresión sobre la proyección de esas construcciones culturales surgidas en los años de dictadura y hasta la actualidad.

Por mi parte coincido absolutamente con lo que dice Luis. Agrego, a propósito de las transformaciones que él menciona, el efecto que esto tiene sobre el modelo de gestión o de relación del Estado con la sociedad, que se representaba través del Estado con la cultura y las artes: la proyección en la post-dictadura del modelo de auto financiamiento de las artes, dado mediante concursos que cada vez cuentan presupuestos más mezquinos. No es algo que yo creo que haya que cancelar de raíz, pero sí hay que repensar ese modelo porque no puede ser la única estrategia de relación que establezca el Estado con sus artistas y trabajadores de la cultura. En el fondo, lo que estoy planteando, es que aquello que señala Luis se traduce en preguntas. La dictadura se ha prolongado a través de las preguntas que la sociedad chilena hoy en día ha decidido plantearse, una vez más pero ahora en la contingencia de la Constitución que se construye entre todos. Entonces, una pregunta que va a aparecer ahí es ¿Cómo concebimos el arte y la cultura? ¿cómo un derecho? Esa es una cuestión muy concreta, y que en parte es una pregunta que la dictadura nos proyecta. Otra cosa que decía Luis ¿Qué tipo de universidad queremos? o ¿Qué queremos que sean las universidades estatales?

70

El Estado, como representante de la sociedad, tiene con la cultura un proyecto nacional en el sentido de ofertar su acceso No lo planteo en el sentido de un proyecto dirigista ni mucho menos, pero tiene que pensar desde la perspectiva de algo que yo le llamaba la transformación de las subjetividades. En Chile se produjo una destrucción del tejido social preexistente, el cual se expresaba

a través de las organizaciones sociales, del partido político, del equipo de fútbol, etc. Eso se fue reconstruyendo durante la década de los ochenta, pero hoy en día uno podría plantearse la pregunta: ese tejido social ¿sigue reconstruyéndose?, sobre todo a partir de las relaciones dadas por las redes sociales, por ejemplo, que parecen ocupar un rol fundamental, pero que tiene limitaciones también. Entonces hay toda una transformación tecnológica que se ha acelerado mucho después de los años noventa y que tiene algunas raíces en los setenta y ochenta. No hay que olvidar que hay un ciclo tecnológico que inicia su transformación justo cuando estaba la dictadura instalada, lo cual tiene que ver con la hegemonía de la televisión en el pauteo cultural de la vida chilena, incluso de la vida social de los chilenos, ya que la gente establecía sus pautas cotidianas organizándose según lo que orientaba la televisión, por ejemplo, con el horario de las noticias, el de la novela, del matinal, etc. Esas transformaciones tecnológicas, que ocurrieron desde la dictadura, han seguido o se han transformado, prolongando preguntas que, en el fondo, vienen desde ahí, y de las cuales hoy tenemos la oportunidad de revisar.

71

Voy a leer una pregunta que nos hace Richard González, dice: "¿La Junta promueve una figura de sí mismos o evidencia el carácter tradicional, elitista, cristiano-católica de la élite de las fuerzas armadas?". Isabel, ¿cómo evalúas estas dos posibilidades?

Creo que hay un poco de las dos cosas. Sin duda que hay una preocupación de los generales y de carabineros por exhibir que están a la altura del cargo que ocupan, y por lo tanto tienen que legitimarse de manera personal. Esto es importante, porque hasta donde se ha podido saber, generales como Leigh aparentemente le habrían disputado el liderazgo a Pinochet y, por lo tanto, hay un factor personal que está en juego, alianzas, contra-alianzas,

etc. No es un factor menor el rol de los sujetos. Y, efectivamente, hay una exhibición de un *ethos*, de una cierta identidad referido a lo que es bien visto y bien considerado en las élites de la oficialidad, donde se supone que los sujetos, especialmente en ciertas élites como la Marina, se nota la preocupación por ser sujetos que no sólo saben de aspectos militares, sino sujetos que saben que se pueden desenvolver con un capital cultural, de lo que en ese minuto es bien apreciado como “alta cultura”. Por eso son sujetos que saben de ópera, de cultura europea o lo que antes se denominaba “cultura universal”. Sin embargo, a César Mendoza, cuando le piden poner música, coloca la tonada Si vas para Chile, y eso me parece que es un guiño con otro sedimento, otro substrato cultural que es muy importante en las Fuerzas Armadas, el que tiene que ver con la cultura tradicional folklórica, y que por supuesto no es la *nueva canción chilena*⁶, sino la tonada.

72

Otra pregunta. Alejandro de la Fuente dice: "¿Creen que la hegemonía de la televisión ha marcado la forma en que se produce y receptiona el audiovisual actualmente?". Pienso que Luis podría explayarse.

El cine y la televisión son muy distintos. Al cine uno accede en una sala de cine, donde se está reunido con mucha gente en un espacio público. Pero cuando la dictadura asume, una de las primeras medidas que se implementan como política de Estado es la clausura del espacio público. Potenciar la televisión se transfor-

6 Movimiento musical surgido a inicios de los años sesenta, en el que se articula una renovación estilística ampliando las sonoridades hacia lo andino, lo chilote e incluso incorporando el pop o el rock. Muchos de sus exponentes adhirieron públicamente a la Unidad Popular y fueron asesinados o exiliados tras el golpe de Estado. Entre ellos se cuenta a Víctor Jara, Quilapayún, Inti Illimani, Gabriela Pizarro, Patricio Manns, Héctor Pavéz, entre otros.

mará en una herramienta cultural y política muy importante para la dictadura, ya sea por impulsar esta idea moderna y capitalista de que la gente adquiriera nuevas tecnologías, pero también porque es una forma velada de control, porque la televisión se ve en la intimidad de nuestros hogares. A eso se debe sumar el toque de queda, y una serie de otros elementos que impulsaban el que la gente se quedara en sus casas. Por eso la televisión fue uno de los campos culturales más importantes que desarrolló la dictadura, fomentaron una serie de transformaciones tecnológicas como la introducción del color o la masificación en el acceso a aparatos receptores.

Por estas razones el cine fue, de cierta forma, desplazado por la dictadura, pero también porque nunca hubo un plan o un proyecto claro respecto a qué hacer con el cine, a diferencia que con la televisión. La dictadura tuvo muchos problemas cuando asume, porque heredan una serie de instituciones estatales de las que aparentemente no tenían dimensionados sus quehaceres, entre las que se encuentran las universidades, los estudios estatales Chilefilms e incluso nuestra Cineteca de la Universidad de Chile. Estoy puntualmente pensando en que casi todos los canales de televisión eran universitarios, el canal de nuestra Universidad de Chile, la Universidad Católica de Valparaíso, la Universidad Católica de Santiago, más el canal de Televisión Nacional, que es estatal también. Y la Junta tuvo que hacerse cargo de todas esas cosas, y creo que lo pudieron resolver en términos bien eficaces en cuanto desarticularlos, controlar la información que emitían o direccionar la información en la opinión pública. Incluso, ninguna de estas instituciones que menciono, ha logrado recuperar la labor que hacían antes del golpe, el trauma es total.

No podemos tampoco esquivar que hay una generación entera que se formó con la cultura televisiva de la dictadura. Cuando

yo mencionaba que la televisión de esos años va en la tradición de la dictadura, no quiero decir que todos sean proclives a la dictadura, si no que estoy simplificando algo mucho más complejo que tiene que ver con el contexto de época. No tildaría las cosas desde un punto de vista moral identificando lo bueno y lo malo, creo que eso es muy restrictivo e impide ver problemas culturales que son poco más espesos. En ese caso creo que en esa época hay una producción televisiva muy importante en términos problemáticos, pero también en términos de calidad, ya que debido al énfasis que se le dio a ese formato, también se hizo televisión de mucha calidad que lograba esquivar la adscripción irresoluta a los lineamientos del régimen. Creo que en este periodo surge una generación que se forma con esa cultura visual de la televisión, pero también con la cultura visual del video club y la televisión por cable, ésta última que arrastra consigo el formato videoclip y visualidades que son completamente nuevas para Chile.

74

Isabel, bajo tu perspectiva ¿cómo ves estas transformaciones?

Sólo agregar a lo que dice Luis, que la televisión también era un índice de bienestar, se medía como un aparato que indicaba bienestar, demostraba que para el régimen la población chilena estaba mejor. En algunas declaraciones, los integrantes de la Junta prometían que en determinado año todo chileno iba a tener una televisión en su casa, es decir, era un índice de bienestar. Eso incide en todas las transformaciones del espacio público que fueron mencionadas, pero también con transformaciones económicas que también fueron orientadas desde el propio régimen, y que hicieron accesible el crédito y el endeudamiento para la adquisición de este tipo de bienes. Eso ocurre posteriormente a la dictadura, ellos inician efectivamente las transformaciones del modelo económico, algo que se va a proyectar en la post dicta-

dura, ese régimen económico se va a cumplir realmente con la Concertación.

Luis, tú querías agregar algo ¿no?

Sí, coincido con Isabel. Creo, además, que la dictadura cumplió con creces su ofrecimiento de “un televisor por casa”, ya que actualmente no solo hay dos o tres, sino además andamos cargando los “nuevos televisores” en nuestros bolsillos, que son los celulares, y su conexión wifi que nos permite estar híper conectados.

Acá hay una última pregunta, que también retoma algo que estaba planteando Isabel. Dice: "Lo que plantea Isabel, respecto a las raíces del proyecto dictatorial en la subjetividad, y cómo este afecta al proceso constitucional, es un problema hegemónico ¿Cómo nos posicionamos respecto a eso?" Bueno, no sé si es algo que podamos contestar de manera tan cerrada...

75

A mí me parece que la labor de reflexión crítica es una tarea fundamental, que no es sustituible por otras actividades. En ese sentido, la labor de análisis de la imagen que mencionaba Luis, o del análisis histórico, a mí me parece que cumplen un rol fundamental. Uno de los problemas que veo es la desmemoria, somos sujetos con “memoria corta”. Justamente ahí cumplen una labor los trabajadores de la cultura, los intelectuales, los profesores, en fin, la gente que se da cita en este tipo de área de trabajo. Me parece importante seguir planteando preguntas y arriesgando respuestas, estudiar y reflexionar. Hacer este tipo ejercicio, como el que está haciendo la Cineteca de la Universidad de Chile, de cuestionarse la cultura visual, la memoria de un país, son cuestiones que pudieran parecer como secundarias o poco cercanas a lo contingente, pero si uno lo mira, desde esta perspectiva, no lo son tanto.

Totalmente de acuerdo con esa toma de posición. Por lo demás, no es algo que se haga automáticamente, requiere un trabajo específico. Creo que en la medida que contribuyamos a ampliar las líneas de análisis o aproximaciones a estos temas, ya hacemos algo bastante importante. En este caso, la perspectiva histórica desde el análisis cinematográfico surge con un documental que quizás para mucha gente no es grato de ver, porque aparecen los integrantes de la junta militar, pero podemos abrir una reflexión ahí. Luis, ¿quieres agregar algo sobre esta pregunta?

Estas jornadas tienen como objetivo repensar los archivos audiovisuales desde varias disciplinas, y romper con una cierta romanización del patrimonio audiovisual como algo encapsulado en el tiempo. *Pinochet y sus tres generales*, a pesar de ser muy provocadora y estimulante en términos intelectuales, es también una película muy pocas veces proyectada, y por eso quisimos ponerla en el espacio público de la reflexión y la educación no con fines de armar caricaturas o establecer juicios desde una posición moral, sino para lo que señalaba Isabel, pensarlas desde una perspectiva crítica. El objetivo no es solo acumular imágenes en la web, sino traer nuestro patrimonio al presente para pensarlo en términos críticos.

76

Isabel, ¿quieres complementar?

Sí, comentar algo que dijo Luis respecto a hacer reflexiones no maniqueamente. A mí me parece que eso es fundamental: hay que eludir el facilismo, la caricaturización, la simplificación al hablar de lo que a uno no le gusta o de las ideas que no necesariamente se comparten. Hay que pensar las imágenes, las ideas,

y decodificar eso, aun cuando creo que no siempre tenemos la posibilidad, o las herramientas para hacerlo, ya que no siempre los medios en los que nos movemos cotidianamente, incluyo la televisión o las redes sociales, valoran el pensamiento que se detiene. Y cuando digo que se detiene, me refiero a hilar más fino. Muchas veces me da la impresión de que se premia lo contrario, la reacción rápida y, por ende, lo maniqueo, y eso me parece súper peligroso. Creo que justamente contra eso es lo que hay que estar permanentemente en guardia.



Capítulo 4

LA TRANSICIÓN

Sergio Rojas y *Chile en transición* (Gastón Ancelovici, 1991)

Sergio, quisiera que nos pudiéramos centrar en el concepto de transición. Este indica el paso de un estado o condición hacia otro. Entonces creo que, antes de entrar de lleno en la película, sería interesante reflexionar sobre este concepto de transición. Para ti ¿Qué es? y también ¿Hacia qué transitamos? ¿Cuándo se supone que dejamos de transitar? Sé que has trabajado los temas del tiempo y el desenlace, por eso me interesa lo que puedas decirnos respecto a esto.

Sí. Lo primero, gracias Valentina y a la Cineteca de la Universidad de Chile por la invitación a abordar estos temas, en general, y en particular esta película en su condición de reestreno, por la figura de Gastón Ancelovici y la manera en que ingresa en el tema incluso desde el título. Creo que, como tú dices, es absolutamente pertinente, antes de entrar en la película, abordar este concepto. Y, sin embargo, si pensamos que el título de la película es Chile en transición, entonces uno inevitablemente llega a la película con ciertas expectativas de verificación, porque *llegamos a ella treinta años después*, con una idea de lo que ha sido la transición.

Creo que el concepto de transición es paradójico. El sentido común nos dice aquí que la transición es un proceso que va desde la dictadura hacia la democracia, pero ahí viene entonces la pregunta: ¿cuánto dura la transición? Es decir, ¿a partir de qué momento la institucionalidad democrática habrá sido ya establecida o restablecida? Para comenzar a abordar esta paradoja, a mí me interesa mucho la noción de un “retorno a la democracia” o de “recuperación de la democracia”, que me parece muy adecuado, pero no en el sentido en que comprendíamos esta expresión allá a fines de los ochenta o principio de los noventa. Creo que hoy

más que nunca se nos hace manifiesto que lo que se ha producido es efectivamente un retorno a la democracia, en el sentido de que ésta fue interrumpida y destruida, aunque pienso que lo que aconteció fue un colapso histórico de la democracia en 1973. *Esa democracia colapsada* es la que, en cierto sentido, recuperamos a comienzo de los noventa, ya que efectivamente retornamos a la democracia, pero a una democracia colapsada que comienza a hacer una nueva historia. Eso tiene mucho que ver con lo que está sucediendo en Chile hoy día, donde también la democracia está en una crisis inédita a nivel planetario, inédita en el sentido de que no se piensan alternativas a la democracia, esa es la gravedad del problema. Creo que en el caso de Chile encontramos elementos para leer esta crisis, justamente en el colapso de 1973 y cuyo proceso venía desde antes.

80

Otro elemento a considerar es que, en buena medida, la transición estuvo pauteada por la constitución del 1980, que traza lo que iba a ser esa democracia que recuperábamos. Esa constitución no está pensada para perpetuar la dictadura, sino para fiscalizar la democracia que iba a reinstalarse con el fin de la dictadura, y es lo que se instaló bajo el concepto de “democracia protegida”. Entonces, en ese sentido ¿Hacia dónde transitábamos? bueno, hacia la democracia. Y si consideramos estos elementos de análisis, entonces esa transición estaría llegando a su fin ahora recién, incluyendo el cambio de Constitución.

Habíamos recién comentado el tema de la construcción de subjetividades. Este documental propone un dispositivo narrativo en el que dos primos intercambian correspondencia, uno que está en Chile y otro en Montreal, Canadá, en situación de exilio. A lo largo de la película este diálogo va evolucionando, ya que primero se instala como un intercambio muy cotidiano, pero luego surge la oposición entre estas dos

personas, ya que uno de ellos decide entrar a la Marina, y para el primo de Canadá esto es algo inaceptable. Dice literalmente: “No puedo creer que alguien que conocí y amé toda mi vida, tome tan malas decisiones. Es una institución tan intensamente antidemocrática”. Entonces, Sergio, en esta misma línea, me parece que es muy interesante preguntarse como en dictadura se construyen las subjetividades, hacia dónde van evolucionando las subjetividades entre amigos o familiares, y entre los que se quedan y los que se van.

La lectura de estas cartas, como tú decías, da cuenta de dos cotidianidades distintas que se encuentran en esa especie de domicilio que necesariamente la subjetividad encuentra en sus itinerarios cotidianos. Aunque estemos expuestos a situaciones extremas, a situaciones catastróficas, respondemos siempre a la tarea de habitar y de hacer habitable lo tremendo. Es un afán al que no se puede renunciar, es algo inherente a la existencia. En ese sentido, creo que lo que va ocurriendo es que ambas subjetividades, en determinado momento, comienzan a territorializarse de manera distinta, ambas deben hacerlo. Ahora, en el caso del personaje que ha quedado en el exilio, también está haciendo una cotidianidad allá, de eso dan cuenta las primeras cartas. Pero ¿qué es lo que le ocurre en la distancia con Chile? Chile ha quedado como suspendido para él. Es el Chile de su memoria, una realidad que él recuerda y a la que espera volver. Es, de alguna manera, un Chile que ha quedado detenido en ese momento en que pareciera que la cotidianidad se interrumpió. El primo en el extranjero participa de dos cotidianidades: la *que está viviendo* en Canadá y la que *quedó suspendida* en el Chile de su memoria.

Las decisiones del primo que está acá, en Chile, no sólo son cuestionadas en las cartas, sino que resultan ininteligibles. Claro, desde Canadá resulta difícil entender que el primo que se quedó

haya continuado habitando, construyendo, viviendo y haciendo un proceso de cotidianidad, y creo que algo muy interesante aquí es el hecho que la cotidianeidad es algo que nunca se interrumpe, siempre está allí. Y si de pronto pareciera interrumpida, en realidad vuelve a recomponerse incluso allí donde lo que ha ocurrido es doloroso. Se interrumpe con el miedo y el dolor adentro, pero no deja de reconstituirse. En ese sentido yo diría que este intercambio epistolar da cuenta del momento en que dos formas de habitar cotidianidades comienzan a distanciarse, pero no hay una que esté en una condición especial de incompreensión respecto a la otra, sino que están haciendo una historia distinta, y una de ellas incorpora la imagen congelada de Chile en el momento del colapso. En el caso de Chile, hay una cotidianidad que se fue construyendo en el desarrollo del mercado, la mercantilización de la vida cotidiana, el consumo y el individualismo, que implica sus propios procesos de subjetividad.

82

Quisiera mencionar una parte que me llama mucho la atención del libro *Breve historia del cine chileno*, que ya lo he citado otras veces, de Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana. En el capítulo dedicado a la transición dicen:

“Paralelamente a las timideces del gobierno de Aylwin en el enfrentamiento a la tarea de sanear la democracia, se producía en la opinión pública un claro repliegue en su deseo de profundizar en el conocimiento y denuncia de los crímenes del gobierno de Pinochet. La consigna no dicha era clara: demos vuelta la página, pasemos a otros temas. En ello concurrían múltiples factores: ¿cansancio por los años de luchas dolorosas y agotadoras? ¿hambres de reposo, anhelos de huir del martirologio? ¿darse una tregua? ¿decepción de algunos ante el ya predecible derrumbe

de las utopías? ¿búsqueda quizás oportunista de otros de un simple acomodo personal?”

Me llama mucho la atención esta cita, porque habla de un ánimo de no querer hacerse cargo del recorrido político que se venía trabajando antes. Entonces, acá se ofrecen distintas hipótesis de por qué podría generarse ese cambio de ánimo. A partir de lo que anteriormente señalabas, te iba a preguntar por cómo podemos pensar en la transformación de subjetividades dadas en este período llamado transición, una etapa indecible y difícil de categorizar de una forma tan clara ¿Cómo se transforman esas subjetividades, particularmente desde este momento histórico? Como tú decías, quienes están hoy pensando estos temas, tomando postura o elaborando una acción política, son también parte de este proceso, y la transición no la vemos desde afuera, sino que somos parte de ella.

83

Bueno, es un tremendo tema. Tomaré como motivo, para ingresar en el tema que señalas, la misma cita al libro de Jaqueline. Creo que hay percepciones distintas, incluso a veces encontradas, respecto a lo que sucedió en la primera década del retorno a la democracia, con relación a lo que fueron los crímenes de la dictadura y la necesidad de repensar Chile a partir de lo que había sucedido. Tal vez hubo algo así como un deseo de dar vuelta la página o, para seguir con la metáfora del libro, más bien de levantar un poco las páginas que vienen, como para ver en qué sigue la historia del libro, adelantándose un poquito. Si uno considera cómo se termina la dictadura en Chile, mejor dicho, cómo *se sale* de la dictadura, es de una manera muy distinta a lo que sucede, por ejemplo, en Uruguay o en Argentina, países estos con los cuales podemos ensayar una especie de contrapunto. Son decenas las tesis doctorales que abordan el tema de las dictaduras en América Latina concentrándose en esta trilogía, porque en sus

diferencias permiten arrojar una cierta comprensión sobre cada uno de los procesos.

En el caso de Chile, el eslogan de la opción “No” en el plebiscito fue “la alegría ya viene”. Creo que es muy interesante volver sobre el sentido de esa “alegría”, porque pienso que efectivamente llegó, y fue en el momento en que se supo que Pinochet no seguiría en el poder. Fue un momento festivo pero muy extraño, porque la subjetividad del país había incorporado estructuralmente a Pinochet en el horizonte de la existencia. Chile era *inimaginable* sin Pinochet. Por eso diría que hay un componente de alegría, pero que no tiene que ver con la manera en que se representaba la transición políticamente, sino más bien con algo que se produce en ese momento tan especial, donde el futuro inmediato de Chile, ya sin Pinochet en el sillón del poder, *no es representable*. Lo que viene después de ese momento es una conciencia muy fuerte del pasado, y por eso digo que hay lecturas encontradas respecto al pasaje que citas de Jacqueline Mouesca. Para algunos, el país quería olvidar, pero para otros no era así. Aquella fue la lectura que hizo Ariel Dorfman, por ejemplo, cuando estrena su obra de teatro *La muerte y la doncella* en 1991¹. No le fue bien, y la lectura de Dorfman fue que Chile era un país que quería olvidar, que quería dar vuelta la página. Después, las lecturas sobre la obra fueron más bien críticas, con características más cercanas a un thriller que a una reflexión sobre la memoria. Mientras tanto, en el país nunca se ha interrumpido un trabajo sostenido sobre la memoria.

1 La muerte y la doncella es una obra de teatro escrita por el escritor Ariel Dorfman en 1990, y estrenada en marzo de 1991. Gira en torno a una mujer que ha sido torturada y violada, y que luego por casualidad cree encontrar a su torturador.

En Chile, el pasado tiene un peso muy grande, y no ha dejado de aumentar. Entramos en el siglo XXI *mirando hacia atrás*. No es una humanidad ni una subjetividad de país que esté mirando hacia delante. Cuando la humanidad ingresa del siglo XIX al XX, hay toda una expectativa que rápidamente fue interrumpida por dos guerras mundiales, pero en un principio estaba todo el futuro allí. El historiador británico Eric Hobsbawm dice en una entrevista que “el siglo XX terminó mal”, pensando en Europa. Pero podemos pensar eso también de Chile, a propósito de lo que tú mencionabas al comienzo de nuestra conversación, con el fin de las utopías, el colapso de las ideologías, etc. Ingresamos en el siglo XXI con un sentimiento de pérdida, desilusión y escepticismo, y hoy día somos un país que tiene más pasado que futuro, más memoria que imaginación, lo cual tiene que ver con este complejo proceso histórico que venimos haciendo.

85

Además, es una mirada volcada hacia *un pasado lleno de víctimas* de todo tipo. Horkheimer le escribía a Benjamin en una carta: “las personas que murieron *realmente* murieron”. O sea, hay algo irreparable, lo cual no significa deshacerse del “encargo”, sino asumir la responsabilidad de otra manera. Hoy día estamos en eso, pero incluso podríamos decir que tenemos más pasado que historia. No hay una matriz narrativa que pueda contener este pasado que prolifera. *El pasado no cabe en la historia*. Más que responder la pregunta, creo que lo que hago es comentarla, ya que como decía al comienzo, es un tremendo tema el que estabas proponiendo.

Esa es la idea, después de todo, al hacerte esa pregunta, no esperaba que me pudieras dar una respuesta cerrada al respecto. De hecho, esto último que estás comentando, se evidencia bastante bien en los que sí son los protagonistas de

este documental, tres ex uniformados donde uno era jefe de carabineros, encargado de la seguridad en el Palacio de La Moneda y estuvo ahí en el día del bombardeo. Lo que tú dices se ve reflejado en personajes que están muy marcados por su pasado y comparten una condición de haber sido expulsados. Uno de ellos cuenta que fue torturado por sus propios compañeros de la Fuerza Aérea, otro señala que había sido condenado a muerte, luego se le cambió eso por 30 años de cárcel, y finalmente por 20 años de exilio. Otro de ellos cuenta que en un momento a él le dicen “¿Y usted acaso no se da cuenta que estamos en guerra?” y él responde “no me lo parece”, significándole salir de su puesto. Cuando el antiguo jefe de Carabineros recorre La Moneda, es todo muy nostálgico, condensa un clima que está en todos los entrevistados, justamente marcados profundamente por el pasado y por la transformación que sufre todos estos años en donde no entró en el Palacio de Gobierno sino hasta que llega la democracia. Hay un elemento simbólico, ya que él se había dejado bigote, y en la película dice “me voy a afeitar el día que llegue la democracia, y lo voy a hacer feliz”. Creo que estos mismos personajes muestran, hacia el final del documental, una proyección futura muy clara. El ex jefe de Carabineros decía algo así como que la policía uniformada nunca más tenía que olvidar su aspecto social, nunca más estar desconectada de la ciudadanía. Otro de ellos quería reincorporarse a la Fuerza Aérea, para poder restituir el valor democrático desde el interior de la institución, contribuir en ese proceso. Estos personajes están proyectados hacia el pasado y al futuro, hay una unidad de sentido. Entonces no sé cómo ves tú el sentido, el propósito, el tener una finalidad, justamente cuando ya comienza esta transición ¿Tú ves que hay una transformación en la idea de sentido? ¿Se conserva esa noción? ¿Se transforma?

Es muy interesante lo que ocurre con estos tres uniformados en la película. Un elemento es la relación que ellos tienen con el golpe de Estado y el modo en que sus respectivas instituciones se comprometen en esto. Entonces, encontramos tanto una lectura de los acontecimientos mismos, por haber sido contemporáneos y protagonistas de estos, como también de lo que pasa al interior de sus propias instituciones. El Carabinero era Jefe de Escolta del presidente Allende, e incluso figura en la famosa última fotografía de Allende vivo, donde se le ve con un casco, y el Carabinero dice “ese casco era el mío”. Y luego cuando visita a La Moneda, ya con su bigote rasurado, va recorriendo las dependencias internas y, como tú dices, está preso de una nostalgia muy grande. Hay un momento en que se emociona, cuando llega a la puerta del salón donde Allende se suicida, y está cerrada. Es el momento donde él se emociona. Que Salvador Allende se suicide en el Salón Independencia, pocos minutos después que la casa de gobierno ha sido bombardeada por la fuerza aérea, es realmente una escena inimaginable, y entonces vemos como él tiene una relación con ese acontecimiento inimaginable y con la democracia violentada. Sin embargo, no hay una reflexión respecto a su propia institución, excepto hacia el final cuando, como tú bien recordabas, él dice “el cuerpo de Carabineros nunca debe olvidar este compromiso con el pueblo, con la sociedad civil”.

Los otros dos militares fueron sancionados y torturados por sus compañeros de armas, incluso uno de ellos habla de amigos participando en las torturas. Son personas cuya relación con el golpe está mediada también, aunque no exclusivamente, por lo que les pasó al interior de la institución a la que pertenecían. En ese sentido, no es raro, en ese relato, que uno de ellos piense en pedir su reincorporación. Claro, él tiene un discurso en que dice que quiere seguir sirviendo a su país desde la institución, colaborar

con la democracia, y después de haber escuchado su testimonio entendemos que lo que quiere es una reivindicación. Hay una *fractura en su identidad*, y esto es lo que él quiere de alguna manera reparar, reivindicarse ante así mismo. Es en ese sentido que procesan de manera distinta lo que fue el golpe militar, ya que la violencia se inscribe de manera diferente en los respectivos relatos de construcción o reconstrucción de subjetividad. Y yo diría que eso les ocurre en general a las personas cuando se hacen la pregunta acerca de cómo recuerdan lo que sucedió.

Siguiendo el documental uno se pregunta por el relato general que propone, y se podría pensar que lo que hace más bien es disponer “documentos”. No propone una solución, no sugiere una tesis ni una hipótesis una vez que, por ejemplo, contrasta los testimonios de estos uniformados. Tampoco diría que arriesga algún tipo de enseñanza o una conclusión. Y eso está muy bueno. Así leo esa especie de relato suspendido, como la puesta en obra de un “entre paréntesis”.

88

Sergio, tú hablabas de este uniformado que era el que quería reincorporarse, Raúl Vergara, y que cuenta que fue torturado por sus compañeros. Cuando tú dices que hay ahí un tema con su propia identidad que ha sido fragmentada, retomo la pregunta que te hacía respecto al sentido. Cuando hablamos cotidianamente de las diferentes generaciones ¿tú crees que en las generaciones más recientes, entiéndase aquellas nacidas en los años noventa en adelante, hay una misma noción de sentido que en estos otros personajes, que por lo menos estamos comentando acá? ¿O el sentido es totalmente distinto en uno y en otro caso? No sé si hay una respuesta muy clara a esta pregunta, pero me surge esta duda al escucharte.

Me acordé, cuando te escuchaba en este último comentario, de

un texto de Tzvetan Todorov. Creo que, respecto a la violencia, a los crímenes, a la dictadura, las preguntas que se hacen podrían ser distintas entre cada generación. No digo que una generación se haga unas preguntas que la otra generación no se hace, pero van apareciendo distintas preguntas. Katherine Hite desarrolló un trabajo muy interesante sobre lugares de memoria en distintos países de América Latina y España y daba cuenta de lo que había sucedido en una visita a uno de estos lugares en Chile, con relación a los amigos, familiares y compañeros de militancia de detenidos desaparecidos. Dice ella que tenían una memoria marcada por el dolor, y si había una deuda ésta era con el dolor. En cambio, la generación que venía después, y que no eran los compañeros de militancia sino los hijos y nietos, se hacían otras preguntas, del tipo ¿cómo eran estas personas? ¿Cómo se vestían? ¿y qué música escuchaban? ¿Qué música les gustaba? ¿Les gustaba el cine? ¿Coleccionaban estampillas? ¿Cuál era el equipo de fútbol del que eran hinchas? Ahí aparece la cotidianidad, y entonces se va más allá de la figura de la víctima para rescatar al individuo que, como diría Christian Boltanski, estuvo vivo. Luego viene otra generación todavía más joven, y ahí me acordé de Todorov, ya que refiere el caso de un niño pequeño que, entrando a un lugar de memoria y mirando las imágenes y objetos que remitían a esos acontecimientos atroces, se hace una pregunta: ¿por qué le hicieron esto a esas personas? Esta es la pregunta por la historia. Y este niño ya se está preguntando por la historia. A propósito de tu pregunta, se trata de distintas formas de relacionarse con el sentido, y creo que esta última generación, por lo menos en el relato de Todorov que me ha interesado mucho, es una pregunta por la historia.

Desde otro lugar ¿Cómo llegó a suceder esto? Aparentemente, un primer momento inimaginable e inexplicable, de pronto comienza a ser explicable. No por eso deja de ser inaceptable,

inconcebible, pero comienza a ser explicable, insisto, en el sentido de la pregunta por la historia. Esa generación mayor a la que refería la investigadora, por lo menos en su relato, aparece como una generación para la cual la sola explicación se hace parte de la violencia. O sea, aquello debe permanecer como un crimen incomprensible, ya que no hay explicación histórica que pueda dar cuenta de lo que sucedió, debe permanecer así. Mientras tanto, otros no solamente dicen que la explicación es posible, sino que es necesaria. Siempre hay sentido, pero las relaciones con el sentido se dan a partir de las distintas preguntas que se hacen, se van agregando nuevas preguntas, no es que se vayan cambiando unas por otras.

En este documental también está expuesta esta especie de flexibilidad del lenguaje. En la sesión anterior hablamos justamente de la auto representación del poder, de cómo la dictadura se representó a sí misma en un sentido cotidiano, en dar un discurso, una imagen construida, etc. En este documental me parece que también hay algunas afirmaciones que hablan un poco de esta relatividad del lenguaje. Por ejemplo, hay una entrevista muy breve a Cristian Labbé², en donde él dice que “el 11 septiembre de 1973 se le devolvió a la ciudadanía los derechos humanos que le habían sido arrebatados”. También hay una entrevista al general Alejandro Medina Lois³,

90

2 Ex militar y político chileno. Fue integrante de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y Ministro Secretario general de Gobierno de la dictadura. Entre 1988 y 2016 fue militante de la Unión Demócrata Independiente (UDI). Fue alcalde la comuna de Providencia entre 1996 y 2012.

3 Ex militar chileno, fue interventor de la Universidad de Chile durante la dictadura. Ha sido procesado como responsable por crímenes contra conscriptos y soldados de la Escuela de Paracaidistas, que él dirigía en el momento del golpe de Estado.

en donde al hablar de la democracia afirma que debiera ser como el estado normal de las cosas, la condición en la que le debiéramos vivir siempre, pero hay ciertas situaciones en donde se convierte en mala, o en poco conveniente, cuando ya no es funcional a un cierto modelo político económico, y allí entonces hay momentos en donde se deben transgredir ciertos derechos. Me parece que los ejemplos que menciono son bastantes sutiles en el documental, ninguno de ellos tiene un gran desarrollo ni nada, pero me llama la atención esa relatividad del lenguaje, en donde se manifiesta un discurso que parece incuestionable, pareciera que no hay más verdad. En el fondo, siento que son situaciones o afirmaciones que únicamente existen en la medida que son dichas.

Sí, claro. Desde cierta perspectiva, son posturas que ellas mismas, en su enunciación, operan como una forma de violencia. En ese sentido son posturas muy poco flexibles, por eso digo que es paradójico el uso. Las afirmaciones de Medina Lois no tienen nada de flexibilidad, son declaraciones donde se habla desde una convicción. Habría que preguntarse si esa convicción realmente existe o es una convicción performática que se construye en la declaración, como una manera de decir “usted no me va a hacer decir otra cosa”. Labbé, en su entrevista, dice: “yo sé hacia dónde me quiere llevar usted, yo sé lo que usted quiere que yo diga”, y entonces hace una serie de rodeos para decir que ese es un tema hasta donde no va a llegar, porque antes de eso hay una posición respecto a que habría sido la propia ciudadanía la que le pidió al ejército intervenir en 1973.

Creo que ahí hay varios elementos a considerar. Uno de ellos es el concepto de *guerra*, que está desarrollado a partir de lo que se conoce como la Doctrina de Seguridad Nacional, que es mencionada justamente por uno de los militares, la cual surge

en el marco de la guerra fría y fue luego adaptada para los países latinoamericanos en la Escuela de Las Américas⁴. Ésta define lo que se denomina “enemigo interno” del Estado, un concepto no tradicional de enemigo que define a este por la ideología. Ese concepto de “enemigo interno” entra en correspondencia con lo que podríamos llamar el miedo, que yo creo es un tema en sí mismo, pero no sé si se ha trabajado tanto, habrá que volver sobre ello. El miedo “al marxismo” es algo que en Chile comienza a desarrollar la derecha, o cierta derecha, en el inicio de los años sesenta, cuando fracasan las políticas de modernización del gobierno de Jorge Alessandri⁵, y entonces un sector de la derecha se queda políticamente “sin país”, se queda sin estrategia política. La única estrategia que le queda entonces es exacerbar el conflicto, y el recurso para ello es el anuncio del “peligro marxista”, todo esto en el marco de la Guerra Fría. Entonces acontece lo que se conoció como *la vía chilena hacia el socialismo*, que es algo muy importante, seguramente inédito y más todavía tratándose de una coalición en donde algunas de sus partes fundamentales se declaraban explícitamente marxistas, pero en el proyecto de una vía chilena, es decir, mediante la democracia. Es algo tan extraño que ni siquiera la Unión Soviética creía en eso, por eso cuando el gobierno popular de Salvador Allende le pide dinero a la Unión Soviética, el dinero que envían es muy menor, porque realmente no creían que se pudiese llegar al socialismo por esto que denominaban vía chilena. Lo que me interesa señalar es

4 Fundada en Panamá en el año 1946 para la formación de militares latinoamericanos. Documentos desclasificados en 1996 por el Pentágono, confirmaron que, tras la revolución cubana de 1959, comenzó a enseñar controvertidos cursos de contrainsurgencia, promoviendo el uso de la tortura y la ejecución sumaria.

5 Político chileno independiente, adscrito a los sectores de la derecha empresarial. Fue presidente en el periodo 1958-1964

que, entre el momento en que Allende es elegido en las urnas, y el momento posterior en el cual va a ser confirmado por el Congreso, ocurre por el lado de la derecha una situación de pánico. El mismo Arnold Harberger, uno de los fundadores de la Escuela de Economía de Chicago, describía esa situación como de pánico, algo en lo cual uno no repara mucho. Cuando Allende sale elegido, al lunes siguiente, cuando se abren los bancos, en un día son retirados 13 millones de dólares, y mucha gente empieza a irse del país. Alain Touraine⁶, que estaba por esos días en Chile, describe la situación que se ve, y como digo, es pánico. El director de El Mercurio abandona el país hacia Argentina, pero el destino final era Estados Unidos en el plan de entrevistarse con Richard Nixon⁷, y ver qué rol iba a tomar. Todos esos elementos hay que tenerlos presentes a la hora de abordar esta violenta convicción desde donde hablan o hablaron quienes fueron protagonistas de esta historia.

93

La vía chilena al socialismo era algo inviable fuera de la democracia. Aquellos sectores de la izquierda que no creían en la vía democrática apostaban por otra vía que implicaba una división en las fuerzas armadas, cosa que hoy día sabemos era prácticamente imposible. Pero luego los hechos demostraron que la vía chilena hacia el socialismo era también imposible por la vía democrática, entonces *fue lo imposible lo que hizo historia*, y eso es algo que creo importante volver a pensar ¿Cómo lo imposible, como tal, hace historia? Es un tema que me parece tremendo, terrible, y fascinante al mismo tiempo, para pensar estos procesos.

Hay algunos comentarios acá que me gustaría también

6 Sociólogo francés, en 1958 fundó el Centro de Estudios para la Sociología del Trabajo en la Universidad de Chile.

7 Presidente de Estados Unidos en el periodo 1969 a 1974.

compartirte Sergio. Camila Serrano dice: “Esa alegría irrepresentable ¿se podría relacionar con lo vivido los días del estallido social, hasta el momento de la firma del acuerdo por la paz?”

Yo tiendo a pensar que no, creo que no son análogas. El estallido, como yo lo veo, no es un momento de alegría, sino de colapso, de rabia, de mucha violencia. ¿Dónde estaba esta violencia? No me hace mucho sentido la idea que se acumuló durante 30 años, como si fuese algo material. ¿Cómo se “acumula” la violencia? ¿Dónde se acumula? Mi tesis es que esa violencia estaba en un permanente ejercicio, o sea, es una violencia naturalizada e invisibilizada en la vida cotidiana.

Chile era y es un país violento. Es violento en la vida cotidiana. Ahora mismo, con la pandemia, se establecen medidas de cuarentena y, por supuesto, disminuyen significativamente los casos de violencia en el espacio público, pero aumentan los casos de violencia intrafamiliar de una manera realmente significativa, alarmante, especialmente contra los niños, entonces, pongo eso como ejemplo de las múltiples formas que adquiere la violencia. El racismo y el clasismo también expresan situaciones de violencia naturalizada, hasta que llega un momento en que ya no puede ser contenida en su supuesta “baja intensidad” y desborda las acciones y los discursos.

Yo creo que aquel momento de “la alegría ya viene” fue por un lapso breve el primer capítulo de un tiempo por venir. En cambio, lo que ha sucedido en Chile con la revuelta, no lo leo como el primer capítulo de una historia por venir, sino como una especie de “último capítulo”, y no sabemos cuánto va a durar, puede prolongarse en el tiempo. No es que la nueva Constitución sea ya el nuevo capítulo tampoco. Conversábamos el otro día con

algunos estudiantes del posgrado sobre algo que se dice por estos días: “vamos a escribir la Constitución sobre una página en blanco”, pero la pregunta es: ¿por qué se dice eso si sabemos que la página no está en blanco? Incluso un estudiante comentaba que es una imagen fascista, la de pensar la fundación de un país desde cero. Cuando se habla del “estallido” o el “despertar”, también hace pensar en el primer capítulo de una historia por venir, pero yo creo que estamos en un largo último capítulo. Bueno, todo esto es para decir que no me parece que el tiempo de “la alegría ya viene” tenga alguna sintonía con la revuelta, no son análogos estos dos momentos, como tampoco se pueden asimilar los 17 años de dictadura con los 30 años que le siguieron.

Acá hay un comentario de Danilo, dice: “Quizá sea un buen momento para recordar la vieja tesis de Marx que inspiró el título de un libro de Miguel Abensour muy vigente, *La democracia contra el Estado*. Si la democracia colapsada que retorna es la democracia liberal moderna, también resulta pertinente la propuesta de Giorgio Agamben sobre la potencia destituyente, que interrumpe el circuito dialéctico de la violencia mítico-jurídica (violencia que funda y conserva el derecho), en el sentido de la crítica de Benjamin. De este modo, lo destituyente sería una violencia revolucionaria (violencia divina, creadora)”. ¿Qué te parece?

95

Es una tesis potente, comparto el interés por esa discusión, me parece una reflexión que tenemos que hacer. Si miramos lo que está sucediendo hace ya un rato, llamémosle crisis de la institucionalidad, o una crisis de la autoridad a todo nivel, genera un coeficiente de inestabilidad, que puede ser motivo de una expectativa positiva de cambio, de emancipación, la posibilidad de construir una sociedad más justa, etc. Para otros, puede ser motivo de una inquietud ante la destrucción de los vínculos

sociales. Entonces ¿Qué es lo que sucede hoy día? Yo diría que la crisis de la democracia tiene que ver con la *crisis de la representación* en todas sus formas. Sobre esto, una lectura que propongo es la escena del monumento a Baquedano en Plaza Italia durante las protestas: podemos adherir por escrito a la catástrofe, adherir por escrito al “entusiasmo por el fuego”, por escrito mediante un artículo debidamente indexado, etc., pero otra cosa es la responsabilidad de pensar lo que está sucediendo, donde hay un orden colectivo que está en una situación de inminente catástrofe, algo que he llamado, en otros contextos, el fin del mundo como proceso, no como acontecimiento.

Acá hay otro comentario, Macarena dice: “Es interesante pensar esa especie de caos de diversas texturas, personajes, militares y fuerzas policiales, que vuelven a pensar una posibilidad de reintegrarse a la vida democrática tras haber salido de ella: personas fuera de Chile, las distintas ramas de las fuerzas armadas, víctimas de prisión y tortura, hijos. Ese momento de alegría, desde las alturas desde donde se ve al pueblo festejando, es esa marea con la que hoy también recordamos ese momento”.

96

Claro, los acontecimientos nos hacen pensar la relación con un colectivo. Hay que tener presente que hoy día algunos hablan de la crisis de la sociedad o la destrucción de la sociedad, que no es un evento cinematográfico, sino que tiene que ver con la *disolución de los vínculos sociales*. Hay sociedad allí en donde las relaciones entre los individuos son sociales, eso significa no familiares ni religiosas, sino que más bien toma cuerpo en los partidos políticos, en los sindicatos, en las asociaciones de padres y apoderados, etc. Preguntémonos qué es lo que sucede con esos vínculos en un momento de radical crisis de la autoridad, de las instituciones, es decir, del congreso, la iglesia, el Estado, los

partidos políticos. ¿Qué es lo que sucede allí? Lo que sucede es lo que algunos anunciaban como el fin de la sociedad. Incluso, si uno se toma en toda su radicalidad planteamientos como el de Hayek, por ejemplo, diría que eso está perfectamente en esa línea del fin de la sociedad.

¿Qué es lo que encontramos al otro lado del fin de la sociedad? Al individuo. La sociedad individualista, consumista, mercantilizada, es una “sociedad” entre comillas. Entonces, la crisis de la representación, la crisis de la democracia, el desprestigio de la política no necesariamente es una vía casi inmediata, natural o forzosa, hacia el momento de la revolución. Este fenómeno sintoniza perfectamente con una sociedad mercantilizada, individualista, consumista, que hace de las denominadas “redes sociales”, por ejemplo, la plataforma de una indignación, pero que no tiene como perspectiva la constitución de un sujeto político, de un agente transformador. No digo que las “redes sociales” sean solamente eso, pero pueden operar poderosamente como soporte de una relación naturalizada entre individuo, indignación y disolución.

97

Hay otra pregunta: “En líneas generales, ¿de qué modo el cine chileno ha articulado una suerte de temporalidad anacrónica en la que el pasado sobrevive en el presente, en un ejercicio de memoria?”.

Hay algo que nos está sucediendo epocalmente, y el cine acusa recibo de eso, está inscrito también en esos procesos. Eso que está sucediendo lo podría enunciar de la siguiente manera: decía hace un rato que “el pasado no cabe en la historia”, o sea, esa matriz narrativa que es propia del relato que nos permite establecer jerarquías, identificar personajes, nos permite diferenciar qué sería realmente histórico de aquello que no lo es, cuáles

son los acontecimientos, los personajes, los documentos, etc., que tienen “estatura histórica”. Bueno, esa matriz narrativa, por lo tanto, jerárquica, es la que hoy día entra en crisis, colapsa. ¿Y qué es lo que ocurre? Emerge un pasado, digámoslo así por ahora, *insubordinado*. ¿Significa esto que no hay relatos? No, al contrario, significa que los relatos se multiplican, que no existe una narración maestra, sino que las historias se multiplican. Es lo que algunos denominaron el “fenómeno Baradit”, en relación a cómo el escritor Jorge Baradit le habría puesto nombre a este inédito interés por la historia, con libros de historia que se vendían “pirateados” en la calle, que se agotaban, demostrando un interés por la historia que contrasta con la opinión de que “Chile no tiene interés por el pasado, por la historia”. Es todo lo contrario, sólo que no es un interés por una historia consagradoria, sino por estas historias múltiples.

98

¿Qué es lo que va ocurriendo entonces? Creo que está aconteciendo una nueva concepción del tiempo en la cual ya no se trata de un entender el devenir como un curso de sentido, en donde los acontecimientos están articulados en relaciones de causalidad, dirigiéndose desde el pasado hacia el futuro. En esa concepción, por supuesto que más de alguien dirá “¿Todavía están hablando del golpe militar? ¡si pasó hace tanto tiempo!”, pero lo que hoy día pienso que ocurre, o presiento, es una transformación no solamente en las disciplinas, sino que hay una especie de conciencia respecto a un nuevo curso del tiempo, en donde la linealidad, por muy compleja que sea, va siendo subvertida por una concepción del tiempo entendida, tomando el concepto de Koselleck, como estratos del tiempo. No periodos, sino que *estratos del tiempo*. O bien tomando un concepto de Gilles Deleuze y Félix Guattari podemos hablar de mesetas. Un estrato no viene antes o después que otro, las *mesetas* no están una después de la otra, sino que están una “sobre” la otra. Entonces, ese pasado está *alojado en*

el presente y produce ahí sus efectos. Por ejemplo, en el contexto de las marchas, escuchábamos que coexistían canciones como *El pueblo unido jamás será vencido* de Quilapayún, que es un tema del año 1973, con *El baile de los que sobran* de Los Prisioneros, que es un tema del año 1986⁸. Son tiempos distintos, claro, pero creo que son estratos que están superpuestos en este tiempo, que sería un presente, el cual ya no es entendido simplemente como un período tensionado entre un pasado que se va alejando y un futuro que todavía no ha llegado.

El cine está acusando recibo de esto. Pienso, por ejemplo, en Ignacio Agüero y su documental *El otro día* (2012), o una película que ha sido hartó discutida, *Araña* (Andrés Wood, 2019), por nombrar algunas. Son películas que no están “volviendo atrás”, sino que en ellas está implícito este orden temporal donde esa historia lineal y consagratoria está agotada. Sigue allí, pero está de cierto modo agotada, y aparecen entonces estos múltiples relatos. Eso está ocurriendo en el cine chileno hace ya un rato. Por ejemplo, *Archipiélago* (Pablo Perelman, 1992), es una película onírica sobre la memoria, donde está todo como superpuesto. El personaje principal está recordando entre sueños el momento en que es relegado en Chiloé, transportado por funcionarios de la DINA. El papel de uno de estos agentes lo hace Eduardo Gatti⁹. ¿Cómo entiendo que Eduardo Gatti aparezca en la película haciendo el

8 El pueblo unido jamás será vencido es una composición de Sergio Ortega, interpretada por Quilapayún, y publicada en el disco doble colectivo 29 de junio de 1973. El Pueblo Unido Jamás Sera Vencido, editado por el sello estatal IRT. El baile de los que sobran es una composición de Jorge González, interpretada por Los Prisioneros, y publicada en el disco Pateando piedras, editado por el sello EMI.

9 Cantautor chileno. Desde 1969 integra la banda de rock sicodélico Los Blops, y desde 1981 inicia una destacada carrera como solista.

papel de un agente de la DINA? Perelman trabaja el sueño, y en los sueños pasan esas cosas bizarras y a quien está soñando no le llama esto la atención, solo después, cuando despierta. Es otro ejemplo de cómo el cine chileno está elaborando estas superposiciones de órdenes temporales de una manera muy fascinante.

Una última pregunta nos llegó recién de María Verónica Dávila, dice: “¿Será que ya la democracia no nos representa y habrá que buscar nuevos modelos?”

Creo que la democracia funciona en un régimen de representación, por eso es que la crisis de la representación es también la crisis de la democracia y de la política. Entonces, en ese sentido, revisaría el tratamiento. No es que la democracia no nos represente, sino que nuestro afán de ser representados tendrá que buscar otra forma, ya que algo está ocurriendo en ese afán de ser representado y eso es lo que hoy día está en crisis. En cierto sentido, se podría decir que la democracia nos desilusiona, pero entonces yo me preguntaría: ¿Llegamos acaso muy ilusionados a la democracia?, ¿no será más preciso decir que llegamos desilusionados? Vuelo a la afirmación de Hobsbawm de que “el siglo XX terminó mal”, salimos desilusionados pensando, en muchos casos, que la tarea fundamental de la democracia era *evitar que algo que sucedió volviera a suceder*. No es esta precisamente una concepción de la democracia que esté llena de futuro o de entusiasmo, pero de esa manera llegamos a la democracia después del siglo XX. Habitualmente evito hacer la lista de los “hay que hacer”, “hay que hacer esto y hay que hacer esto otro”, porque vaya a saber uno cómo se hace, pero creo que tenemos una tarea importante, más bien el desafío, de intentar pensar esto que nos está pasando.

100

Gracias Sergio. Hemos hablado de muchos temas y hemos ampliado bastante la conversación. No sé si hay algo que, de

pronto, se te haya quedado en el tintero, que quieras comentar antes de cerrar.

Sí, algo muy puntual que tiene que ver con el documental y su título *Chile en transición*. Si uno no supiera quién es Gastón Ancelovici, si uno no supiera que el documental se hizo el año 1990, entonces uno pensaría que, con ese título, la película propone una lectura de todo el proceso de la transición, pero en ese momento tiene más bien el sentido de un “Chile va hacia una transición”, en esas condiciones, con todos estos testimonios, con esas lecturas, con esos lenguajes, ese es el sentido del título. Como tú señalabas hacia el final, Chile ingresó en esta transición hace ya décadas atrás. Entonces, lo que hacemos mirando desde el presente esta película que fue hecha hace treinta años atrás, es reflexionar lo que ha sucedido. Es una historia compleja, y me parece relevante para lo que hemos estado conversando hoy día considerar el hecho de que el golpe de Estado de 1973 -el colapso de la democracia- es algo que sigue estando ahí. No solo está ahí para las víctimas de la dictadura y sus familiares o para la disciplina historiográfica, sino que es algo que constituye en parte el suelo del presente.

101

Creo que tiene sentido decir que el golpe de Estado de 1973 es el último acontecimiento que fue capaz de partir la historia de Chile en dos. Pienso en el concepto de *última catástrofe*, un concepto que elabora el teórico de la historia Henry Rousso, quien desarrolló este pensamiento referido a Europa. Pero en el caso nuestro, podríamos decir que la última catástrofe es el golpe del año 1973. Es curioso, interesante y al mismo tiempo paradójico, que todavía podamos reconocer el inicio del tiempo que estamos viviendo en ese momento pretérito, que no es precisamente algo “inaugural”, ya que es un momento de clausura y cierre, pero *ese cierre ha permanecido*, ha hecho historia hasta hoy. La misma

constitución de 1980, como decíamos antes, fue pensada para fiscalizar la democracia que iba a venir después de la dictadura, incluso Pinochet llegó a hablar de una “democracia autoritaria”, en un momento en que Jaime Guzmán se estaba distanciando de Pinochet. Bueno, esa constitución, sin embargo, tenía igual cantidad de trabas que no es descaminado pensar que esa democracia por venir tenía fecha de caducidad. La misma Constitución se definía a partir de un límite, ¿por qué?, porque se definía por la tarea de contener el malestar que iba a venir y que iba a ser creciente, progresivo en el tiempo. En ese sentido, digo, es una Constitución que fue pensada ella misma desde una fecha de caducidad. Y eso es lo que ha ocurrido ahora en este tiempo en el que nos encontramos.

Capítulo 5

LOS ARCHIVOS

Encargo para Chile (2020, 9m. Chile)

Dir. Cristián Sánchez; Prod. Universidad Diego Portales, Cristián Sánchez; G. Cristián Sánchez; VO. Cristián Sánchez; Mont. Cristián Sánchez, Catalina Saavedra; S. Cristián Sánchez; PP. Catalina Saavedra; M. Leonardo Céspedes.

Sobre la película. En el contexto de las conmemoraciones por los cincuenta años de la elección de Salvador Allende como presidente de Chile, Cristián Sánchez desarrolla una película en modo de ensayo documental, para problematizar la relación entre memoria, archivo e imagen. Empleando objetos, fotografías y registros audiovisuales, la película transita por la subjetividad de su autor, quien contempla los acontecimientos que marcan el devenir de Chile en los últimos años. La película se conserva actualmente en la Cineteca de la Universidad de Chile.

104

Cristián Sánchez (Santiago, 1951) es posiblemente uno de los autores cinematográficos chilenos que plantea con mayor claridad una búsqueda identitaria a partir de las posibilidades de un lenguaje local. Esta tendencia se detecta ya en sus primeros cortometrajes como estudiante de la Escuela de Artes de la Comunicación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, a inicios de los años setenta, luego en una película inconclusa como *Esperando a Godoy* (Sergio Navarro, Cristián Sánchez y Rodrigo González, 1973) y su ópera prima *Vías Paralelas* (Sergio Navarro y Cristián Sánchez, 1975). Con el golpe de Estado de 1973, su filmografía profundiza la búsqueda por una idea de comunidad desde lo popular, desarrollando para ello diversos dispositivos que ponen en tensión las narrativas canónicas desde lo local, algo que queda plasmado en películas como *El zapato chino* (1979), *Los deseos concebidos* (1982) y *El otro round* (1984), todas ellas exhibidas en circuitos underground del periodo. En los años noventa

continuará con una producción exploratoria, y surgirá un reconocimiento masivo mediante retrospectivas internacionales, ediciones de libros, artículos académicos y la remasterización digital de sus obras, que se encontraban en un difícil acceso. Destaca en este periodo el libro *El cine nómada de Cristián Sánchez* (Jorge Ruffinelli, 2007) que repasa parte importante de su filmografía, y la edición especial de la revista *Cinemagrafía* (2015) dedicado al autor. Entre sus últimas películas destacan *Tiempos malos* (2013), *La promesa del retorno* y *Date una vuelta en el aire* (2020). Junto a la realización, se deben considerar sus libros de teoría y estética del cine tales como *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz* (2011) y *Tratado de dirección cinematográfica* (2020).

105

Díálogos de exiliados (1974, 1 h.44m. Francia)

Dir. Raúl Ruiz; Prod. Raúl Ruiz, Percy Matas; PC. Ginette Matas; DF. Gilberto Azevedo; SD. Nieves Zenteno; Son. Alix Comte; Mont. Valeria Sarmiento; Act. Daniel Gélin, Françoise Arnoul, Huguette Faget, Sergio Hernández, Carla Cristi, Luis Poirot, Carlos Solanos, Jorge Barra, Alfonso Varela, Irene Domínguez, Chacho Urteaga, Pablo de la Barra, Edgardo Cozarinski, Percy Matas, Jacqueline Mouesca, Valeria Sarmiento, Waldo Rojas, Federico de Cárdenas.

Sobre la película. Un grupo de refugiados políticos chilenos en París vive situaciones insólitas en una forma de relacionarse completamente nueva, interactuando con exiliados africanos e incluso recibiendo la visita solidaria de un chileno golpista. La película propone una amarga reflexión sobre el sinsentido del extrañamiento. La película se conserva actualmente en la Cinemateca Francesa, quien realizó su restauración desde los negativos originales.

Raúl Ruiz (Puerto Montt, 1941-París, 2011), quien después del golpe de estado militar de 1973 se exilia en Francia, profundiza las exploraciones sobre el concepto de imagen e identidad a partir de una perspectiva global. En Chile, ya había logrado cierta notoriedad con un trabajo autoral que en Europa ya era reconocido, debido a que en 1969 su película *Tres tristes tigres* (1968) obtiene el Leopardo de Oro, primer premio del Festival de Cine de Locarno, y *Nadie dijo nada* (1971) es producida por la RAI italiana. Su obra europea contempla películas como *La vocación suspendida* (1977), *La hipótesis del cuadro robado* (1978) o *El territorio* (1981), así como numerosos documentales y películas experimentales realizadas con producción del Instituto Nacional del Audiovisual francés. Será desde 1983, luego que la prestigiosa revista *Cahiers du Cinema* le dedica un número especial para analizar su filmografía, que comienza a ser considerado como uno de los principales cineastas de vanguardia. Representativo de este periodo son películas como *Las tres coronas del marinero* (1983), *La isla del tesoro* (1985) o *La lechuza ciega* (1987), obras que lo situarán al mismo nivel de otros autores de vanguardia europeos tales como Theo Angelopoulos o Peter Greenaway. Aun con estos reconocimientos, Ruiz decide volver a filmar a Chile en 1983, primero con el cortometraje *El retorno del amateur de biblioteca*, y luego con varios largometrajes entre los que destacan *El infierno* (1989), *Cofralandes* (2002), *Días de campo* (2004), *La recta provincia* (2007), *Litoral* (2008), *La mansión Nucingen* (2008) y *La noche de enfrente* (2012), todas ellas sin renunciar a desarrollar una nutrida producción internacional en las que trabajó con actores y actrices como Isabelle Huppert, John Malkovich, Catherine Deneuve o Marcello Mastroianni. Superando el centenar de películas, es posiblemente el cineasta chileno más prolífico e influyente de la historia, aun cuando los reconocimientos locales comenzaron a realizarse hacia el final

de su trayectoria y principalmente tras su muerte. Actualmente existe una revaloración de su obra mediante la publicación de libros, seminarios académicos e incluso con el montaje de algunas filmaciones inconclusas.

Pinochet y sus tres generales (1978-2004, 1 h. 41 m. Francia)

Dir. José María Berzosa; P. Institut national de l'audiovisuel Francia (INA), Claude Guisard, Gerard Collas; JP. Yves Valéro; C. Monique Villechenoux; G. José María Berzosa; Ent. Chantal Baudis; Inv. Chantal Baudis; DF. Maurice Perrimond; Son. Jean-Claude Brisson, Francisco Camino; Mont. Jeanine Martin, Emmanuelle Thibault, Jean-Pierre Pruhil

107

Sobre la película. Un irónico perfil sobre la intimidad de los integrantes de la junta militar chilena, quienes se intentan mostrar como amables sujetos de familia, mientras que en realidad el cineasta quiere realizar una denuncia a las políticas represivas de la dictadura mediante el contrapunto de los testimonios artificiosos y la realidad chilena. La película se conserva actualmente en el Instituto Nacional del Audiovisual de Francia.

José María Berzosa (Albacete, 1928- París, 2018), de nacionalidad española, vivió parte importante de su vida exiliado en París, debido a la dictadura de Francisco Franco. Trabajó en el INA y desarrolló numerosos documentales y reportajes de televisión. En 1976 viaja a Chile para filmar una serie de cortos documentales sobre la situación política del país. Su trayectoria lo convierte en uno de los más importantes documentalistas políticos en la segunda mitad del siglo XX.

Chile en transición (1990, 1h. 13 min. Canadá)

Dir. Gastón Ancelovici; P. Imaginavision Inc., Gastón Ancelovici; G. Frank Diamand, Gastón Ancelovici; Mont. Pedro Chaskel; Son. Felipe Zavala, Pedro Chaskel, Diane Poitras, Annik Lecorps, Jacques Bol, Dauno Totoro, Fedora Robles, Marc Ancelovici, Melle van Essen, Patricio Wang, Riekje Ziegns, Felipe Zabala

Sobre la película. Apenas unos meses de caída la dictadura militar, Chile experimenta su paso a la democracia con muchas incertidumbres. Desde una perspectiva política, no hay certeza si los militares respetarán el proceso democrático o tendrán una incidencia sobre este. Y desde una perspectiva social, surgen las dudas sobre las reparaciones históricas entre las víctimas de la violencia política. Estos elementos son documentados desde diversos ángulos, ya sea entrevistando a funcionarios del régimen militar como a civiles que han experimentado este proceso. La película se conserva actualmente en la Cineteca de la Universidad de Chile gracias a la donación efectuada por el propio autor.

108

Gastón Ancelovici (Santiago, 1945- Montreal, 2017), en años de la Unidad Popular, comienza a vincularse con la realización cinematográfica desde una perspectiva social y política, incorporándose a los talleres de Chilefilms. Realiza una película que queda inconclusa con el golpe de Estado, y que puede terminar en el exilio: *Los puños frente al cañón* (junto a Orlando Lübbert, 1975). Desde ese momento se dedica a la dirección y producción de documentales tanto en Francia como en España y Canadá. A mediados de los años ochenta integra el *Colectivo Cine Ojo*, agrupación que clandestinamente filmaba los movimientos sociales que se daban en Chile para deponer a la dictadura. Junto a Pedro Chaskel crea la Cinemateca Chilena del Exilio, una especie de continuidad de la Cineteca de la Universidad de Chile, entonces clausurada por la dictadura. Tuvo una importante labor

divulgando las películas realizadas por exiliados chilenos, así como documentales políticos producidos antes del golpe. Entre sus documentales se destacan *Neruda en el corazón* (junto a Pedro Chaskel y Jaime Barrios, 1993), *Valparaíso en el corazón* (1999) y *Chacabuco, memoria del silencio* (2001). En el año 2013 fue motivo de una retrospectiva por parte de nuestra Cineteca de la Universidad de Chile, homenaje que tuvo por título *Los ojos de la memoria*, oportunidad en que donó su obra a la institución y siendo una de sus últimas apariciones públicas en nuestro país. Fue co-curador de la muestra *Des- Exilio del Cine Chileno* organizada por la Universidad de Chile junto al Museo de la Memoria, destinada a conmemorar los 40 años de la Cinemateca del Exilio.

Nomenclatura

Dir: Dirección; P: Producción; PC: Producción de campo; JP: Jefe de Producción; C: Coordinación; G: Guion; DF: Dirección de fotografía; Mont: Montaje; Son: Sonido; SD: Sonido directo; VO: Voz en off; PP: Post producción; M: Mezcla de sonido; Act: Actuación



Capítulo 6

SOBRE LOS

EXPOSITORES

Valentina Ávila

Licenciada en Filosofía por la Universidad de Chile. Es encargada del Área Educativa y de Mediación de la Cineteca de la Universidad de Chile desde el 2016, y durante el mismo período ha sido Coordinadora general del Cineclub Sala Sazié de la Universidad de Chile en Santiago. Es co-fundadora y coordinadora de la Asociación de Cineclubes de Chile desde el año 2018. Autora del libro *Cine y Educación: metodologías para la formación de públicos desde el Cineclubismo* (2019). Ha promovido el cineclubismo regional impartiendo el *Taller de autoformación de Cineclubes en la Universidad de La Serena* (2019) y el *Primer workshop de formación de Cineclubes maulinos* (2020). Dictó el curso *Usos educativos del audiovisual para profesores* para la Dirección de Extensión del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile (2020) y fue co-organizadora del Primer Seminario de Cineclubismos Latinoamericanos (2020-2021).

111

Luis Horta

Magister en Teoría e Historia del Arte en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Licenciado en Realización Cinematográfica de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (Arcis), becario en estudios de restauración fílmica (2008) y gestión del patrimonio audiovisual (2018) en la Universidad Nacional Autónoma de México. Académico en el Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) Universidad de Chile y Facultad de Artes Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Coordinador e investigador de la Cineteca de la Universidad de Chile. Ha publicado los libros *Artistas en la industria. Los orígenes del cine sonoro chileno* (2019), *Sueño de amor, historia de una película en los albores del cine sonoro latinoamericano* (2018) y *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*

Diálogos en torno al cine chileno 1990-2010 (2013). Entre sus artículos destacan *Teaching Audiovisual Media in Chile: Problems and Challenges after COVID-19* (junto a Vladimir Rosas, 2021), *Imagen y política en el octubre chileno* (2019), *Un western marxista: Caliche sangriento y el Nuevo Cine chileno* (2014) y *La Historia del Húsar de la Muerte* (2011), entre otros.

Isabel Jara

Doctora en Historia por la Universidad Pompeu Fabra, Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile y Profesora de Historia y Geografía por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Investigadora en historia de la cultura y de las imágenes en Chile contemporáneo, ha publicado los libros *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile, 1936-1980* (2006) y *Usos sociales de las imágenes. Iconografía de prensa de ferroviarios y metalúrgicos chilenos, 1900-1930* (2011). Además ha publicado artículos académicos como *How to think about the artistic-cultural action of the Chilean dictatorship? Seven questions for its interpretation* (2020) y *Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial* (2011). Es profesora del Departamento de Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile.

112

Zuzana M. Pick

Es profesora de Estudios Cinematográficos en la School for Studies in Art and Culture en Carleton University, Ottawa. Es autora de *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (1993) y coautora de *10 años de cine chileno 1973/1983* (1984), *The social documentary in Latin América* (1990) y *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana* (2015), entre otros. Ha sido periodista y crítica de cine en las publicaciones: *Positif*,

Framework, Screen, Jump Cut, Cine-Action! y Canadian Journal of Film Studies. Es investigadora de cine chileno y latinoamericano del exilio.

Sergio Rojas

Doctor en Literatura por la Universidad de Chile, magíster en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Licenciado en Filosofía en la Universidad Católica del Norte. Sus principales áreas de estudio son la filosofía de la subjetividad, la estética, la filosofía de la historia y la teoría crítica. Ha publicado numerosos libros, entre ellos *Tiempo sin desenlace* (2020), *El arte agotado* (2012) y *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significativa* (2010), además de artículos académicos y colaboraciones. Ha sido profesor invitado en la Universidad de París VIII (Francia), en la Texas A&M University (Estados Unidos), en la Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia), en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad de Valladolid (España). Ha dictado conferencias en universidades de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

113

Cristián Sánchez

Licenciado como Director Artístico mención Cine en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Director de cine y guionista, posee una filmografía con más de 18 películas entre cortos y largometrajes, destacando *El zapato chino* (1977), *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1983), *Cautiverio feliz* (1998), *Tiempos malos* (2008), entre otras. Publica sus libros *Aventura del cuerpo* (2011), *Tratado de dirección cinematográfica I* (2021) y *Aventura del héroe en el cine moderno* (2021). El 2008 dicta como visiting professor el curso de cine y literatura, Reading Cinema Today, en la Stanford University de California, EE.UU. Ha sido académico en distintas

CRONOLOGÍAS DEL PRESENTE

Historia política y patrimonio audiovisual en Chile 1970-1990

instituciones, entre ellas la Universidad de Chile, la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad de Valparaíso y la Escuela de Cine de Chile, por nombrar algunas.

Colofón

La presente edición de
cronologías del presente
Historia política y patrimonio
audiovisual en Chile 1970-1990
aparece en Santiago en el otoño del 2022.
Su diagramación, impresión y encuadernación
fue realizada en la rivera sur del río Biobío.
La familia de tipografía utilizadas en la
composición del cuerpo de texto fue
Adobe Garamond Pro y para
los títulos de las gráficas
fue utilizada
Jauria.

CRONOLOGÍAS DEL PRESENTE
HISTORIA POLÍTICA Y PATRIMONIO AUDIOVISUAL
EN CHILE 1973-1990

Desde la Cineteca de la Universidad de Chile hemos convocado a una serie de académicos, investigadores y cineastas, a pensar las nociones de patrimonio audiovisual desde nuestra contemporaneidad, asumiendo esto como una política de resguardo de nuestros archivos. La pregunta ya no es por dónde se encuentra un archivo, sino por lo que éste representa. En otros términos, la labor actual de las instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio audiovisual debiese constituirse en desplazar los valores que adscriben al consumo de imágenes, para a cambio situarlas como epicentro del pensamiento crítico mediante la educación.

ISBN: 978-956-404-948-9



GUERRA CIVIL
PLANETARIA



CINETECA
UNIVERSIDAD de CHILE