

PANORAMA DEL CINE DOCUMENTAL A 50 AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO DE 1973: DICTADURA, TRAUMA Y MEMORIA COLECTIVA EN CHILE

A PANORAMA OF THE DOCUMENTARY FILMS AT 50 YEARS SINCE THE 1973 COUP D'ETAT: DICTATORSHIP, TRAUMA AND COLLECTIVE MEMORY IN CHILE

ANTONIO J. TRAVERSO*

RESUMEN: Transcurridos 50 años desde el golpe de Estado que inició el período de dictadura civil-militar en Chile (1973-1990), este artículo propone una mirada panorámica al recorrido del cine documental chileno desde 1973 hasta la actualidad. Por medio de breves acercamientos a una diversa serie de películas, el artículo busca mostrar de manera sintética cómo los documentales chilenos, con todas sus diferencias materiales, estéticas y narrativas, consistente e incesantemente han ensayado variados modos de representación, investigación y narración para confrontar el desastre histórico de esta nación, contribuyendo así a procesos legales, forenses y de memoria pública, e interrogando la problemática relación entre la historia nacional, la memoria colectiva, y el legado traumático, neoliberal y autoritario de la dictadura en la sociedad chilena. Para este efecto, el artículo analiza cómo las películas, durante y después de la dictadura, han empleado técnicas de memoria cinematográfica como dispositivo formal y narrativo para elaborar los testimonios de los testigos de atrocidades y daños producidos por el Estado, resaltando capacidades resilientes y creativas de individuos, familias y comunidades.

PALABRAS CLAVE: cine documental, memoria pública, trauma histórico, justicia transicional, reconciliación

ABSTRACT: at 50 years from the coup d'état that started the period of civilian-military dictatorship in Chile (1973-1990), this article proposes a panoramic look at the trajectory of the Chilean documentary films since 1973 until now. Through cursory inspection of a diverse series of films, the article seeks to show by virtue of a synthetic approach that Chilean documentaries, with all their material, aesthetic and narrative differences, have consistently and incessantly rehearsed diverse modes of representation, investigation and narration to confront this nation's historical disaster. Thus, contributing to legal, forensic and public memory processes, while interrogating the problematic relationships among national history, collective memory, and the dictatorship's traumatic, neoliberal and authoritarian legacy in Chilean society. For this purpose, the article analyzes how these films, during and after the dictatorship, have deployed a cin-

* Ph.D in Philosophy/English and Comparative Literature. Académico de Curtin University, Perth, Australia. Correo electrónico: a.traverso@curtin.edu.au. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9773-3988>

ematic memory as a formal and narrative device to work-through the testimonies of witnesses of atrocity and damage caused by the State, emphasising the resilience and creativity of individuals, families, and communities.

KEYWORDS: documentary films, public memory, historical trauma, transitional justice, Reconciliation

Recibido: 26.06.23. Aceptado: 29.11.23.

INTRODUCCIÓN

SI BIEN A PARTIR DEL GOLPE de Estado de 1973 muchos documentales políticos, de activismo y derechos humanos fueron producidos clandestinamente en Chile, y exhibidos dentro y fuera de este país, esta producción no se detuvo con el fin de la dictadura civil-militar en 1990. Por el contrario, desde ese año un incesante flujo de películas documentales de investigación y de memoria ha abordado los registros, vestigios y testimonios de eventos y experiencias de aquel período¹. Transcurridos 50 años desde el catastrófico evento que fue el golpe de Estado, y más de tres décadas desde el final de la dictadura, la producción de cine documental que trata ese período de la historia nacional no ha menguado. Por ejemplo, en abril de 2023 fue estrenado en salas de cine *Punto de encuentro* (2022) de Roberto Baeza y Paulina Costa, documental que relata los casos de los respectivos padres de los cineastas al pasar por el excentro de tortura de Villa Grimaldi. Más recientemente, en septiembre de 2023, se estrenó en salas de cine el documental de Josefina Morandé *El don absoluto: La historia de Sebastián Acevedo* (2023), que conmemora el significado humano y político de la inmolación de este trabajador chileno en Concepción en 1983, como llamado de atención pública al caso de su hija e hijo detenidos e incomunicados por el aparato de seguridad estatal. Durante septiembre, además, en medio de actos públicos conmemorativos, muchos programas documentales de memoria fueron transmitidos por canales de televisión abierta y medios alternativos de televisión en línea. Entre estos últimos destaca *Golpe a la Chile* (Saavedra, 2023), serial documental en 12 capítulos, producida por UChile TV, que a través de testimonios rememora “la intervención militar” de esta universidad tras el golpe de Estado, que incluyó sumarios, expulsiones, detenciones y desapariciones (www.youtube.com/playlist?list=PLdQsPIV5nH-yQX6pdVdeakcAIjgClpfyh).

¹ Partes de este artículo fueron traducidas y adaptadas por el autor desde las siguientes publicaciones: Traverso, 2009; 2010; 2013; 2017; 2018; 2019; 2020; Traverso y Liñero, 2014.

Por medio de un acercamiento panorámico al género documental chileno que tematiza la dictadura, el objetivo de este artículo es constatar cómo las películas han contribuido al proceso de memoria pública dentro y fuera de Chile a partir del golpe de Estado. El artículo propone que tanto durante como después de la dictadura, el documental ha puesto el énfasis en la resiliencia y creatividad de los testigos de crímenes de lesa humanidad cometidos por agentes del Estado chileno, desincentivando la mera repetición de testimonios traumáticos. Usando diversas estrategias de representación de lo real, los documentales han conectado memorias individuales y familiares a la memoria colectiva, empleando técnicas de memoria cinemática como dispositivo formal y narrativo para interrogar los efectos de la catástrofe histórica que ha sido la dictadura civil-militar para la sociedad chilena². De este modo, los documentales han contribuido tanto a la investigación como a la conmemoración pública del período dictatorial por medio de variadas estrategias, incluyendo: develar e interrogar crímenes de lesa humanidad cometidos por el Estado chileno; mostrar evidencia de crímenes; recuperar memorias de pérdida; escuchar testimonios de sufrimiento y sobrevivencia; acompañar a testigos al retornar a lugares de memoria; realizar excavaciones de ruinas, archivos, y artefactos; confrontar a perpetradores, colaboradores, y otros implicados; e introducir las perspectivas de las generaciones jóvenes. En este heterogéneo recorrido, los documentales han atendido no solo al trauma de personas y comunidades, sino también a su resiliencia al enfrentarse a la violencia estatal y la pobreza estructural. En efecto, a través de sucesivos gobiernos de transición democrática, los documentales resistieron las versiones monumentalistas de la historia instaurada por el Estado a partir de 1990, interrogando la problemática relación entre la historia nacional, la memoria pública, y los doble-vínculos del legado traumático, neoliberal y autoritario de la dictadura en el proceso de justicia transicional chileno.

Como se verá en los apartados siguientes, el artículo aborda documentales muy diversos, incluyendo: películas hechas a partir de 1973 en Chile (tanto en celuloide como en video analógico) y en el exilio (además de algunas producciones híbridas que fueron interrumpidas mientras se filmaban en Chile y luego montadas en el extranjero); filmes que tratan de experiencias de retorno a Chile durante y después de la dictadura; y documentales de memoria realizados desde 1990, cuyo dispositivo narrativo

² El concepto de memoria cinemática ha sido definido por el autor como el uso de estilo filmico en una película para realizar procedimientos de recuperación de historias y experiencias borradas del relato público por razones políticas (Traverso 2019, p. 591).

central es la exteriorización y elaboración en pantalla de las memorias de sobrevivientes y otros testigos (algunos de estos documentales son dirigidos o conducidos por testigos directos y otros más recientes por miembros de la segunda generación de testigos). Por limitaciones de espacio, el artículo se refiere solo a una fracción del voluminoso corpus del documental chileno sobre la dictadura, cuya magnitud se puede apreciar, por ejemplo, en los estudios abarcadores de Barroso Peña (2018) y Ramírez-Soto (2019). Del mismo modo, aunque también voluminosa es la literatura crítica sobre el documental latinoamericano que tematiza los períodos dictatoriales, incluyendo aquella que se enfoca en el documental chileno, también por razones de espacio solo algunas de las numerosas fuentes en distintos idiomas son citadas aquí.

DOCUMENTALES EN EL EXILIO DURANTE LA DICTADURA

Como el proceso social que observaba, la filmación de *La batalla de Chile* (estrenada en tres partes en 1975, 1976 y 1979) de Patricio Guzmán fue también abruptamente detenida por el golpe de Estado de 1973. Afortunadamente para la historiografía del cine y la memoria cultural, el cineasta logró recobrar las latas de película y montarla en el exilio. Si bien este documental ha sido caracterizado por las imágenes de los ataques militares al edificio presidencial, estas fueron en realidad filmadas por reporteros extranjeros no vinculados al equipo de Guzmán e incorporadas al filme durante el montaje en Cuba. Se trata de las imágenes en que el argentino Leonardo Henrichsen fatalmente registró el fallido intento de golpe militar en junio de 1973; y las del bombardeo a La Moneda del 11 de septiembre, filmadas por Peter Hellmich y Manfred Berger del estudio alemán Heynowski & Scheumann (Villaruel y Mardones, 2012). Estos dramáticos registros, en particular, convirtieron *La batalla de Chile* en película de denuncia y solidaridad en el exilio. El retorno de este documental a Chile fue tardío y limitado. Se exhibió en eventos y en televisión por cable a fines de los 90; en algunas salas de cine a mediados de los 2000; y en televisión abierta recién en septiembre de 2021 por La Red TV. Guzmán exhibió *La batalla de Chile* en escuelas y universidades chilenas en los 90, filmando conversaciones con estudiantes tras las proyecciones, e incorporando estos registros a *Chile, la memoria obstinada* (1997), que es el primer documental en la trilogía de la memoria de Guzmán, seguido de *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004). En *Chile, la memoria obstinada*, Guzmán insertó

el plano de La Moneda en llamas de *La batalla de Chile* para inmediatamente transicionar a una vista del edificio, blanco e inmaculado, en el presente. “No importa cuántas restauraciones se le hagan”, dice Juan Carlos Rodríguez (2012) al respecto, “La Moneda sigue ardiendo” (p. 135). *La batalla de Chile* puede también ser entendida como expresión de un interrumpido proyecto de cine utópico que desapareció con el proyecto de utopía social que lo animaba, tal como el camarógrafo Jorge Müller y su compañera, la actriz y cineasta Carmen Bueno, detenidos desaparecidos desde 1974.

Entre 1973 y 1990, documentalistas chilenos trabajaron individualmente o en colectivos, dentro y fuera de Chile, con escasos recursos, a veces con asistencia extranjera, adoptando variadas formas de acercamiento a la realidad social chilena. La primera década luego del golpe de Estado se registra como la más prolífica del cine chileno hasta esa fecha, con 178 películas hechas solo por exiliados chilenos, la mayoría documentales (Mouesca, 2005, p. 100). Esta explosión de productividad y creatividad en un período relativamente corto ha significado que el tema del cine chileno en el exilio haya recibido mucha atención académica (Mouesca, 1988; Palacios, 2015, 2017; Pick, 1987). Entre los cineastas chilenos exiliados, algunos entraron a Chile a filmar documentales clandestinos durante la dictadura para luego montar sus películas en el extranjero. Realizados a espaldas de las autoridades, estos documentales se caracterizan por la espontaneidad de sujetos y situaciones públicas dentro de temas pactados, el ocultamiento de la identidad de testigos y cineastas, y, como *La batalla de Chile*, por su carácter en tanto que filmes interrumpidos. *Así golpea la represión* (1982) es un corto codirigido por Rodrigo Gonçalves (quien figura como Sergio Bustamante en los créditos) y Peter Nestler, rodado rápidamente por un equipo de la televisión sueca en Santiago, Rancagua y Valparaíso, y luego montado en Suecia. Incluye testimonios de mujeres cuyos maridos, hermanos o hijos estaban desaparecidos, y se centra en el trabajo de dos ONGs chilenas que daban apoyo a víctimas. Cuando en 1983 se consolidaron las jornadas nacionales de protesta marcando un hito en la lucha de la sociedad civil chilena, Gonçalves volvió a Chile, ingresando legalmente y luego reuniéndose con su equipo para filmar y montar *Rebelión ahora* (1983) en la clandestinidad. Cuando el aparato de seguridad de la dictadura descubrió la filmación, el cineasta tuvo que salir apresuradamente al extranjero. Su esposa, diplomática sueca, viajó a Chile para llevar el material a Mozambique, donde Gonçalves completó el montaje. Igualmente, *Fragmentos de un diario inacabado* (1983) de Angelina Vázquez es otro filme interrumpido. Vázquez ingresó legalmente a Chile en 1983 con pasaporte español, con el propósito de filmar clandes-

tinamente para la televisión finlandesa. Sin embargo, como fue detectada y expulsada antes de comenzar el rodaje, el cineasta Pablo Perelman improvisó como director, trabajando con el camarógrafo finlandés. Con el material finalmente montado por Vázquez en Finlandia, el corto resultante es un ensayo fílmico tensionado entre la mirada personal de la escritora y directora, la perspectiva objetiva del reportaje, y la metodología constructivista aplicada por Vázquez en el montaje, retratando así de manera fragmentada, abierta y crítica una miríada de testimonios, archivos, y lugares del Chile de los 80. Por su parte, Patricio Guzmán entró a Chile en 1985, también para filmar en la clandestinidad. Su documental *En nombre de dios* (1986) registra tanto el trabajo político de comunidades de base vinculadas a la Iglesia Católica chilena como la represión policial. La producción de esta película también fue interrumpida cuando dos miembros del equipo de Guzmán fueron detenidos mientras filmaban una protesta callejera en Santiago (Ricciarelli, 2011, pp. 157-167). *En nombre de dios* es importante en la obra de Guzmán, ya que integra los modos documentales directo e indirecto de *La batalla de Chile* con la forma reflexiva de los futuros documentales de Guzmán (Ricciarelli, 2011, p. 159).

Como Guzmán, Miguel Littín también ingresó a Chile en 1985 para filmar clandestinamente *Acta General de Chile* (1986). El ingreso ilegal del director chileno a Chile quedó registrado en un reportaje titulado *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* que Gabriel García Márquez (1986) publicó en México el mismo año del estreno mundial de la película, basado en una larga entrevista grabada con Littín en Madrid unos meses antes. Montado en España, el filme de cuatro horas y media en tres partes constituye un importante registro documental, matizado con tonos dramáticos y nostálgicos, del paisaje urbano chileno a mediados de los 80. Su valor documental está especialmente en las entrevistas y testimonios de personajes públicos y anónimos provenientes de diversos contextos sociales y políticos. *Acta General de Chile* articula una dialéctica entre la nostalgia que se trae del destierro como parte de un retorno metafórico al pasado, y una memoria crítica que se manifiesta en un encuentro activista con lugares y testigos en el presente. En efecto, los documentales citados de Vázquez, Guzmán, y Littín se cuentan entre los primeros en que resuena la categoría de “documental de retorno” (Walker, 2010)³. Estas películas interrogan experiencias de exilio y retorno, ensayando una incipiente narración en “primera persona”, gesto documental que es el foco de estudios como el de

³ En este artículo, toda traducción desde el inglés es del autor.

Pablo Piedras (2014). Este dispositivo narrativo reflexivo y autobiográfico, caracterizará al documental latinoamericano tras el término de las dictaduras, incluyendo al documental de memoria chileno, especialmente a partir del año 2000 (Vergara, 2021; Vergara y Bossy, 2010).

DOCUMENTALES EN CHILE DURANTE LA DICTADURA: DEL CELULOIDE AL VIDEO

Numerosos directores que no salieron al exilio hicieron documentales sociales y políticos en Chile en dictadura (Vega, 2006, pp. 311-353). Entre estos se cuenta Carlos Flores, quien dirigió *Recado de Chile* (1979), un corto sobre la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, filmado clandestinamente en Chile y montado en Cuba. Este documental contiene una memorable toma en que la cámara registra una a una y sin cortes a cada mujer de esta agrupación declarando su propio nombre, así como el nombre de sus familiares detenidos desaparecidos, que Morales y Maza (2012) describen como el “plano secuencia más conmovedor de la historia del cine documental chileno” (p. 6). Otro cineasta que se quedó en Chile es Ignacio Agüero, realizador de memorables documentales durante la dictadura como *No olvidar* (1984) y *Cien niños esperando un tren* (1988), y cuya obra ha atraído interés crítico en Chile (De los Ríos y Donoso, 2015, 2020).

Sin embargo, los documentales de Flores y de Agüero se cuentan entre los pocos realizados en formato celuloide en Chile durante la dictadura. Así, la escasez de recursos y apoyo institucional, y la necesidad de trabajar clandestinamente, llevaron a los realizadores a acoger masivamente el video analógico. El video fue adoptado con entusiasmo no solo por jóvenes cineastas y periodistas, sino también por realizadores experimentados, como los nombrados Flores y Agüero. Para 1980 no solo la televisión y las instituciones sino muchas ONGs poseían equipos de video en Chile (Liñero, 2010, p. 17). Estudiantes, artistas, profesionales y activistas combatieron la desinformación con cámaras de video, mostrando al público internacional y a un creciente segmento de la sociedad chilena tanto la represión de la dictadura como los testimonios y las formas de organización de la base social. Numerosos colectivos de video se formaron entre fines de los setenta y principios de los ochenta, quienes produjeron y distribuyeron clandestinamente una multitud de documentales y reportajes en video analógico. Redes alternativas de distribución y exhibición conectaban a los colectivos mediáticos a lo largo y ancho de Chile. Algunos de estos trabajos en

video, como el reconocido noticiero *Teleanálisis*, creado por, entre otros, Fernando Paulsen y Augusto Góngora, que produjo y distribuyó clandestinamente reportajes sociales y políticos (<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96764.html>), y como los documentales abordados a continuación, se han convertido en símbolos de la lucha anti-dictatorial de los 80 en la memoria pública chilena. Por ejemplo, *Orgasmo callejero* (1987), un video del colectivo Cámara en Mano, es un montaje de cinco minutos de imágenes de protestas callejeras al son de una canción de The Cure. El carácter colectivo y militante del video se comprueba en que no contiene créditos de producción y que reúne material audiovisual de dispares niveles técnicos provenientes de una variedad de fuentes anónimas en el estilo de cine de compilación y *agit-prop*. Las voces de los activistas son mezcladas con la música y con tomas de jóvenes enfrentándose con la policía en la calle, todo colisionando a un frenético ritmo de montaje. Esta estrategia audiovisual incrementa el significado político del “orgasmo” del título, aludiendo a cuerpos jóvenes, energizados y llenos de deseo que se enfrentan a una dictadura violenta, pero en decadencia.

También vale resaltar a *Andrés de La Victoria* (1984), video documental dirigido por Claudio Di Girólamo y producido por el colectivo Ictus TV, un proyecto de televisión alternativa fundado por Teatro Popular Ictus en 1978 que desarrolló una extensa red nacional de producción, distribución y exhibición de videos (Liñero, 2010, p. 26). *Andrés de La Victoria* documenta la muerte del sacerdote francés André Jarlan, impactado por una bala de la policía uniformada durante un día de protesta social en 1983, además de ofrecer una mirada de cerca a las difíciles condiciones de vida de los pobladores de La Victoria, Santiago, tanto a través de testimonios como de planos de enfrentamientos con la policía. Este video también es memorable debido a su registro, a través de vistas panorámicas, de una multitudinaria concentración de gente, una de las primeras durante la dictadura, en los alrededores de la Catedral de Santiago, mientras se celebraba una misa por Jarlan. *No me olvidas* (1988), otra icónica producción de Ictus TV, es un corto realizado por Tatiana Gaviola que documenta una de las manifestaciones públicas de la organización Mujeres por la Vida en el centro de Santiago el 29 de agosto de 1988. En el segmento principal del video se ven decenas de mujeres manifestantes en la calle Ahumada, cada una de las cuales sostiene una figura hecha de poliestireno. Las figuras, todas idénticamente pintadas de negro como siluetas humanas, llevan escrito en letras blancas el nombre de un detenido desaparecido o de otras víctimas de la violencia estatal. Debajo de cada nombre se lee: “¿me olvidaste?”. Y un poco más abajo

se ven las opciones “SÍ” y “NO”. El video de Gaviola permite constatar que la memoria colectiva siempre fue una categoría política activa durante la dictadura, en tanto que la intervención del espacio público ciudadano que documenta el video constituyó tanto una invitación a no olvidar a las víctimas como a votar por la opción NO en el plebiscito nacional que se realizaría menos de dos meses después para decidir la continuación de la dictadura. Otro colectivo de video que produjo documentales durante los 80 fue Grupo Proceso, el que como *Teleanálisis* e Ictus TV también desarrolló una vasta red de distribución, exhibición y discusión de sus producciones, la que incluso integraba a comunidades en zonas apartadas de Chile (Liñero, 2010, pp. 49-51). *Fragmento de un sueño* (1989) de Ximena Arrieta, un film musical coproducido por Grupo Proceso y la banda Inti-Illimani, con colaboración del colectivo Eco Comunicaciones, documenta el retorno de estos reconocidos músicos a Chile tras 16 años de exilio en Europa. En este corto también se articula de manera emergente la memoria como un dispositivo narrativo que conecta las experiencias personales, por ejemplo, la nostalgia de quien vuelve a un imaginario hogar del pasado, con las experiencias colectivas y con una memoria crítica en el presente, anticipando así una de las estrategias principales del documental de memoria chileno de las próximas décadas. *Fragmento de un sueño* es también un ejemplo temprano del documental de retorno, a la vez que es estructurado como *road movie*, al combinar testimonios íntimos de los músicos durante un viaje por carretera con segmentos de conciertos de Inti-Illimani en localidades chilenas.

Del mismo modo, otros dos cruciales documentales del Grupo Proceso, *Huellas de sal* (1990) de Andrés Vargas y *La verdadera historia de Johnny Good* (1990) de Pablo Tupper y Patricia del Río, se aproximan tempranamente al tema de los ejecutados y desaparecidos políticos tanto en términos de testimonio y memoria como de investigación y activismo. *Huellas de sal* incluye el testimonio de un pequeño grupo de viudas y madres en duelo, quienes por más de una década han recorrido el árido desierto de Calama en busca de los restos de sus maridos e hijos ejecutados en secreto por militares en octubre de 1973. También muestra manifestaciones públicas en las que se ven pancartas con retratos de detenidos desaparecidos y la frase “¿dónde están?”. El video concluye con el registro de un acto público de la Agrupación Chilena de Madres y Viudas de Detenidos Desaparecidos, quienes danzan el baile nacional de Chile, la cueca, sin pareja, un acto político de memoria pública que es reconocido desde ese entonces como “la cueca sola”. Por su parte, *La verdadera historia de Johnny Good* presenta imágenes documentales de la exhumación forense de restos humanos

encontrados en una fosa común en un sitio sin marcas cerca del cementerio de Pisagua en el norte de Chile en 1990, que corresponden a veinte prisioneros políticos fusilados sumariamente por militares poco después del golpe de Estado. El video también incluye testimonios de familiares de las víctimas y de exprisioneros del campo de concentración de Pisagua. Dos exprisioneros que hablan desde un abandonado teatro ubicado dentro de las ruinas del campo de concentración describen un show de comedia, *El gran amor de Johnny Good*, que fuera montado por reclusos para contrarrestar la desesperanza de la mayoría. La última escena del documental registra el tardío funeral público de las víctimas de Pisagua, en el cual una masa de gente marcha lentamente por las calles de la ciudad norteña de Iquique en 1990 llevando los ataúdes y pancartas con los retratos y nombres de las víctimas fatales de las atrocidades que fueron cometidas por los militares casi 17 años antes. La memoria como dispositivo narrativo funciona en *Huellas de sal* por medio de una temporalidad definida por el retraso, la búsqueda y la angustiada espera, lo que es representado en planos amplios del deambular de familiares de ejecutados políticos buscando sus restos en la insondable magnitud del desierto. Estos dos modestos pero emblemáticos videos sentaron un significativo precedente antecediendo la emergencia del documental de memoria tras el fin de la dictadura en Chile.

En efecto, otras películas retornarán años más tarde al tema de los campos de prisioneros del norte chileno, como *Memoria desierta* (2007) de Niles Atallah y *La sombra de don Roberto* (2007) de Håkan Engström y Juan Diego Spoerer, así como al tema de los detenidos ejecutados y desaparecidos, como Marilú Mallet en *La cueca sola* (2003) y Guzmán en *El caso Pinochet* (2001) y *Nostalgia de la luz* (2010). Si bien *El caso Pinochet* se centra en el arresto del dictador chileno en Londres entre 1998 y 1999, el comienzo de la película de Guzmán hace recordar *Huellas de sal* y *La verdadera historia de Johnny Good*, en particular en los planos abiertos del desierto del norte de Chile donde se ven familiares de detenidos desaparecidos buscando restos de cuerpos, así como en los testimonios que estos ofrecen de sus dolorosas memorias.

Con el cierre de la ayuda extranjera, y al no concretarse las políticas de apoyo estatal a iniciativas sociales y culturales que la nueva democracia había prometido, la gran mayoría de las productoras de video “finalmente terminaron por desaparecer” (Liñero, 2010, p. 172). Estos videos son parte significativa del archivo audiovisual del período de la dictadura y considerarlos es crucial para los debates sobre la memoria pública. Los documentales en video analógico no solo registraron, por un lado, la violencia estatal

y, por otro, las memorias, resiliencia y activismo de los sobrevivientes, sino que también constituyeron una forma de resistencia en sí mismos en un período en que cualquier gesto de desafío a la autoridad era peligroso. La vuelta de las elecciones democráticas a Chile en marzo de 1990 marcó el comienzo de una nueva etapa en la historia del documental chileno, el cual ha sido descrito mayormente como cine documental de memoria. Sin embargo, es importante resaltar, como el acercamiento a los documentales anteriores así lo demuestra, que la memoria como tema documental y dispositivo narrativo estuvo siempre presente en las producciones anteriores al término de la dictadura.

DOCUMENTALES DE RETORNO, MEMORIA, Y NOSTALGIA

La categoría “documental de retorno” nombra en este artículo filmes de exiliados chilenos que performan la memoria del período de dictadura por medio de una trayectoria narrativa de retorno al hogar perdido y de una dialéctica entre memoria nostálgica y memoria crítica. Como ya lo ensayaron en mayor o menor medida durante la dictadura películas como *Acta General de Chile*, *Fragmentos de un diario inacabado*, y *Fragmento de un sueño*, los documentales de retorno hechos después del período dictatorial exploran la memoria traumática de los mismos cineastas y/o sus sujetos filmicos por medio de textos íntimos, a menudo en primera persona, y registran el retorno desde un prolongado exilio tanto al hogar imaginado como a la escena del desastre personal e histórico. El objetivo de estas películas es revisitarse y revisar el pasado catastrófico situando la elaboración en cámara por parte de los sujetos filmados a través de una “geografía afectiva del retorno” (Walker, 2010, pp. 84-85), es decir, por medio de la documentación audiovisual de las conexiones afectivas entre los cuerpos que retornan y los lugares en los que estos son encuadrados. Esta estrategia narrativa de retorno se refleja en conocidos documentales, como *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo y el mencionado *Salvador Allende* de Guzmán, en que los cineastas narran en primera persona su retorno a lugares de memoria presentados en la pantalla, lo que gatilla no solo pulsiones nostálgicas y traumáticas, sino también un recordar crítico y un activismo político en el presente. Sin embargo, el dispositivo narrativo del retorno también es identificable en películas menos conocidas, como son los casos desconectados de tres chilenos quienes, no siendo cineastas, se convirtieron en participantes claves de documentales de retorno: Héctor Salgado en *Circuns-*

tancias especiales (2006), realizado por la estadounidense Marianne Teleki, esposa del primero, y basado en un texto autobiográfico de Salgado; Ariel Dorfman en *A Promise to the Dead: The Exile Journey of Ariel Dorfman* (2007)⁴, realizado por el documentalista canadiense Peter Raymond y basado en un texto autobiográfico de Dorfman; y Ernesto Carmona en *Imagen final* (2008) del cineasta argentino Andrés Habegger, basado en una investigación de Carmona. En estos filmes ni el director ni la producción son chilenos, pero sus protagonistas lo son. También son estos últimos quienes han vivido y escrito la historia de base, y quienes conducen la narración en cámara desde una perspectiva personal y por medio de una alianza con los directores. Las escenas centrales de estos documentales fueron filmadas en Chile, y estas describen violentos eventos vividos en este país en 1973, así como sus efectos traumáticos en el presente. También están animados, unos más que otros, por una dialéctica que resuelve elementos nostálgicos y traumáticos en un proyecto activista de confrontar en cámara a perpetradores, quienes siguen libres e impunes. Héctor Salgado, el protagonista de *Circunstancias especiales*, ha residido en Estados Unidos desde mediados de los 70. A los 16 años, Salgado y un grupo de compañeros de escuela fueron torturados por militares en la localidad de Tomé, tras el golpe de Estado. Expatriado en 1976, Salgado tuvo que vivir con las memorias traumáticas de su experiencia y del asesinato de uno de sus amigos durante la tortura. Casi 30 años después, Salgado decide volver a Chile, junto a Teleki y un pequeño equipo de producción, a confrontar a sus torturadores y a los asesinos de su amigo. Al usar idealizaciones formadas desde la memoria nostálgica y traumática en el exilio prolongado como punto de partida, *Circunstancias especiales* gatilla una memoria crítica y política que busca registrar caras y voces de perpetradores de crímenes de lesa humanidad identificados por un sobreviviente. Esta forma de testimonio cinematográfico situado cobra un valor ético y político superlativo frente a la ausencia de justicia. Por su parte, *A Promise to the Dead* relata el éxodo de Dorfman después del golpe de 1973 tras haber sido consejero cultural del gobierno de Salvador Allende. El documental sigue a Dorfman en su viaje de vuelta a Chile desde su hogar en Estados Unidos en 2006. Presentado como un viaje personal dirigido a recobrar la memoria del país perdido tres décadas antes, si bien la narración a veces tiende a una elaboración crítica en el presente de los espacios físicos y políticos explorados en la pantalla, gran parte del filme parece abrumado por un pesado tono nostálgico. Por ejem-

⁴ En adelante, *A Promise to the Dead*.

plo, en una escena Dorfman aparece en un plano amplio de espaldas a la cámara mirando La Moneda. Mientras inspecciona desde lejos la arquitectura neoclásica del edificio, la composición de la imagen gatilla resonancias espectrales del plano de La Moneda en llamas visto en *La batalla de Chile*, pero con la mirada de reportero político de 1973, siendo aquí reemplazada por la del solitario y melancólico *rückenfigur* de la tradición romántica. A diferencia del documental de Raymont, *Imagen final* resuelve las inevitables memorias nostálgicas y traumáticas en activismo político actuado frente a la cámara. El documental de Habegger investiga la muerte del reportero argentino Leonardo Henrichsen en una calle céntrica de Santiago el 29 de junio de 1973, mientras cubría el llamado “tanquetazo”, un fallido intento de golpe de Estado, para la televisión sueca. Repitiéndolo con la insistencia de *flashbacks* postraumáticos, *Imagen final* muestra una y otra vez el minuto de material filmico en que Henrichsen registra el momento preciso en que una patrulla de militares chilenos reiteradamente le dispara hasta herirlo fatalmente. Estas imágenes, como se ha indicado, fueron incluidas por Guzmán en *La batalla de Chile*. *Imagen final* también retorna a la escena del trauma por medio de los testimonios de testigos directos del asesinato del camarógrafo argentino, y de la hija de este, quien ha buscado justicia infructuosamente en las cortes chilenas. Pero cerca de la mitad del documental está dedicada a seguir al periodista chileno Ernesto Carmona, quien investigó este caso y estableció la identidad del suboficial del Ejército de Chile Héctor Bustamante como probable autor material de la muerte de Henrichsen. En una escena final, el equipo audiovisual se instala afuera de la casa de Bustamante en Santiago, con Carmona tocando el timbre repetidamente y llamando a gritos, ¡“Bustamante! Bustamante!”, sin obtener respuesta. Antes del final del documental, vemos a Carmona nuevamente afuera de la casa de Bustamante, pero esta vez con una muchedumbre que realiza una ruidosa *funa*, o confrontación pública colectiva, denunciando el crimen perpetrado por el exmilitar.

DOCUMENTALES DE MEMORIA TRAUMÁTICA

La aplicación del concepto psicoanalítico de trauma a la memoria cultural en contextos de posconflicto ha sido interrogada desde diversas posturas, por ejemplo, en la sostenida crítica del uso de la teoría del trauma en los estudios de cine de Susannah Radstone (2000, 2001, 2007, 2011). Con respecto a la reflexión sobre el documental de memoria chileno esta

postura crítica también es reflejada por Elizabeth Ramírez-Soto (2019, pp. 10-17). Este artículo, sin embargo, se enfoca en el activo proceso narrativo de elaboración del trauma identificado en la mayoría de los documentales de memoria chilenos. En esto, sigue la proposición de Dominick LaCapra (1994) de que la elaboración sea entendida más allá de “lo restringido de un modelo terapéutico y que en cambio se refiera a consideraciones éticas y políticas” (p. 210). En efecto, como se visualiza en *Imagen final*, más allá de la necesaria puesta en acto de memorias traumáticas, el documental de memoria chileno ha favorecido en la mayoría de los casos la elaboración del daño causado por la dictadura en personas, familias y comunidades. Las películas han revelado la agencia, resiliencia, y creatividad de individuos y colectivos durante la dictadura más allá de representar memorias de atrocidades y sufrimiento, si bien incluso en este punto la mayoría de los documentales han preferido los testimonios de sobrevivientes sobre las representaciones gráficas. Mientras que la puesta en acto legítimamente busca confirmar la realidad del horror vivido, por ejemplo, pidiéndole a testigos que intenten describir o visualizar lo que algunos prefieren olvidar, la elaboración en los documentales se evidencia especialmente en estrategias de trabajo de memoria realizadas frente a la cámara. Estas técnicas incluyen: conversaciones entre familiares, sobrevivientes y otros testigos que poseen información sobre las víctimas; testimonios de familiares y sobrevivientes en lugares que frecuentaban las víctimas o en los sitios donde se cometieron atrocidades y crímenes; y escenas en que sobrevivientes y familiares miran fotografías de las víctimas y hablan sobre las memorias que estas imágenes provocan. En estos documentales el dispositivo narrativo de la memoria es generalmente usado como vínculo entre el sufrimiento individual y la cultura de memoria más amplia en la que los sujetos están situados, replanteando así la identificación del sobreviviente con su propio trauma, en términos de la apertura hacia una comunidad en la que otros también sufren y buscan resolución.

Hay, sin embargo, algunas películas cuya estructura narrativa tiende a fijarse en la puesta en acto en pantalla del trauma de los familiares de detenidos desaparecidos. Esta estrategia alcanza niveles agónicos en *Fernando ha vuelto* (1998) y la subsecuente entrevista *¿Fernando ha vuelto a desaparecer?* (2006), ambas de Silvio Caiozzi. *Fernando ha vuelto* trata el caso de Fernando de La Cruz Olivares Mori, quien desapareció en octubre de 1973, casado, de 27 años de edad, funcionario de las Naciones Unidas, tras ser sacado por personal de la Armada de su lugar de trabajo en la comuna de Providencia, Santiago. En 1991 una gran cantidad de restos humanos

fueron encontrados en una fosa común en el Cementerio General de Santiago. Luego de cuatro años, profesionales forenses identificaron los restos de Fernando. El documental de Caiozzi grafica el irreversible impacto que la larga desaparición de Fernando ha causado en su familia y comunidad, lo que se percibe en dolorosos testimonios y una durísima escena de encuentro forense con restos óseos por parte de la viuda y otros familiares. La impactante entrevista de Caiozzi con la viuda de Fernando, Agave Díaz Fernández, titulada *¿Fernando ha vuelto a desaparecer?* y filmada en 2006, es realizada luego de que se ha establecido que la anterior identificación forense de los restos de Fernando había sido errónea. Estos impactantes trabajos de Caiozzi han recibido una significativa atención crítica internacional, incluyendo la de Tomás Crowder-Taraborrelli (2014), quien destaca cómo estos documentos fílmicos, en tanto que muestran “el proceso traumático de investigaciones forenses y de la representación de exhumaciones, y el fenómeno macabro de la doble desaparición” (p. 112), también son capaces de “revelar, con un nivel de detalle angustiante, los castigos que las víctimas han sobrellevado” (p. 126). En una perspectiva testimonial similar, *Estadio Nacional* (2002) de Carmen Luz Parot es un tratamiento fílmico de las memorias de sobrevivientes del Estadio Nacional, usado por las Fuerzas Armadas como campo de concentración e interrogación tras el golpe de Estado, donde más de 12 mil hombres y mujeres fueron detenidos, de los cuales aproximadamente 7 mil fueron torturados y un número indeterminado ejecutados sumariamente. Siguiendo un dispositivo de memoria cinemática usado en otros documentales, el filme de Parot visualiza transiciones temporales montando material fílmico de archivo con filmaciones actuales del mismo objeto o escenario. Por ejemplo, una vista aérea en colores del estadio en la actualidad lentamente transiciona a la misma vista en material de archivo en blanco y negro de 1973, en el que se ven grupos de prisioneros sentados en los bancos del estadio. La puesta en acto del trauma en este documental se manifiesta en los testimonios de hombres y mujeres que sufrieron tortura y violación, especialmente en escenas en que se revela el horror del sobreviviente que recuerda frente a la cámara, lo que habitualmente se manifiesta en una saturación afectiva del cuerpo del testigo y el colapso de su capacidad de hablar. Sin embargo, esta película, a diferencia de los trabajos de Caiozzi anteriormente citados, también se abre a un modo de elaboración de las memorias traumáticas, motivando en cámara juegos grupales, dramatizaciones del pasado, conversación y reflexión personal. De este modo, en *Estadio Nacional* los testimonios de testigos son inducidos por retornos en cámara de los sobrevivientes a los lugares donde

fueron confinados, interrogados y torturados. En una memorable escena, un sobreviviente apunta a las paredes del camarín que fuera su celda junto a muchos compañeros. Recordando que estas solían estar cubiertas de escritos que ellos hacían con piedras o con las uñas, procede a escarbar una pared como una suerte de arqueólogo de la memoria, revelando iniciales, fechas y otras marcas bajo las capas de pintura. Hay una escena similar en *Salvador Allende*, en que Guzmán escarba la pintura gris de una muralla al costado de una carretera hasta descubrir un intenso color azul que corresponde al arte mural y graffiti político de principios de los 70. También en *Memoria desierta* (2007) hay una escena en que uno de los testigos busca las inscripciones que los prisioneros hacían en las paredes del campo de concentración Chacabuco. Estas escenas de excavación en los documentales sugieren que el borrado y encubrimiento de imágenes y materiales causado por el tiempo y el poder no destruyen, sino que, por el contrario, constituyen y energizan la memoria pública, desafiando así los intentos de secuestrar el pasado.

El desplazamiento narrativo desde la puesta en acto hacia la elaboración de las memorias traumáticas, a menudo por medio de la introducción de perspectivas críticas y activistas, en el documental de memoria chileno, se muestra con vehemencia en *El lado oscuro de la dama blanca* (2006) del cineasta chileno establecido en Canadá Patricio Henríquez, película que le da atención al buque escuela Esmeralda de la Armada chilena (apodado “la dama blanca” por los marinos). Este documental establece que “97 hombres y 58 mujeres fueron encerrados y torturados a bordo en 1973” y que “para 2006 ningún individuo ha sido identificado o acusado por estos actos”. Además de enfocarse en los testimonios de testigos directos, la película de Henríquez centra su atención en los intentos actuales de un grupo de sobrevivientes de la tortura y familiares de víctimas fatales por hacer que la Armada reconozca las atrocidades cometidas por parte de su personal en la Esmeralda y llevar a los responsables a la justicia, confrontando, aunque sin obtener respuesta, a esta hermética y poderosa institución militar. Por su parte, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006)⁵ de Lorena Giachino explora el impacto traumático de la dictadura en el caso personal de su madre por medio de investigación periodística y trabajo de memoria. A través de una narración en primera persona, Giachino, cuya voz *over* y presencia ocasional en pantalla constituyen el “yo” del título de la película, apunta la cámara hacia su madre, Jaqueline Torrén. El tercer sujeto

⁵ En adelante, *Reinalda del Carmen*.

aludido en el título del documental es una ausencia. Reinalda del Carmen Pereira Plaza fue amiga íntima, una cuasi hermana, de Jaqueline desde la infancia hasta el período en que estudiaron juntas en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile, entre los 60 y los 70, donde Reinalda se hizo militante comunista. El 15 de diciembre de 1976, de 29 años de edad, tecnólogo médico, casada, y de 5 meses de embarazo, Reinalda fue violentamente secuestrada por agentes de seguridad en la vía pública en la comuna de Nuñoa, Santiago. Hasta el momento de la producción de este documental no había información sobre el destino sufrido por Reinalda. Si bien Giachino explica en voz *over* que el propósito de su película es establecer qué le sucedió a Reinalda después del secuestro, tras arduas investigaciones y muchas negativas y silencios, no logra cumplir su objetivo⁶. Sin embargo, como otros documentales de memoria, *Reinalda del Carmen* se estructura narrativamente en relación a la elaboración del trauma, en este caso, de la madre de la cineasta, lo que se manifiesta durante la filmación al conectar las memorias y amnesias personales con la cultura de memoria del período de dictadura. Este dispositivo narrativo se activa en una escena en que Giachino y su madre aparecen depositando flores al lado de la fotografía de Reinalda en el *Muro de los detenidos desaparecidos* en Santiago, e imaginando cómo sería Reinalda si estuviese viva, mientras que la cámara encuadra las fotografías de muchos otros desaparecidos junto a la de Reinalda.

DOCUMENTALES SOBRE PERPETRADORES Y (NO)RECONCILIACIÓN

Algunos documentales de memoria, como *A Promise to the Dead*, han favorecido gestos alineados con la agenda de reconciliación restaurativa del proceso oficial de justicia transicional en Chile. Por ejemplo, en una escena de este filme, se ve a Dorfman en un encuentro callejero intentando un diálogo reconciliatorio con una excitada partidaria de Pinochet en el día de su muerte. Sin embargo, la gran mayoría de los documentales de memoria toman una perspectiva crítica al programa estatal, adoptando gestos agonísticos de exploración, interrogación, y reconocimiento, y, en algunos casos, ensayando un dispositivo de documentación filmica que David Gray

⁶ En marzo de 2022, la Corte de Apelaciones de Santiago confirmó condenas de prisión al exbrigadier Pedro Espinoza y otros 29 exagentes de la DINA por el secuestro y desaparición de Reinalda (www.lared.cl/2022/noticias/confirman-condena-al-ex-brigadier-pedro-espinoza-y-a-otros-29-agentes-de-la-dina-por-el-secuestro-de-joven-embarazada).

denomina “lógica de confrontación” (2015, p. 28) y que define como un “modo de hacer público al perpetrador” (p. 121). En este sentido, algunos documentales, como los ya referidos *Circunstancias especiales e Imagen final*, le han puesto atención no solo a las víctimas, sobrevivientes y testigos, sino que además a los perpetradores, colaboradores y partidarios de la dictadura. Un filme que muy tempranamente interrogó la figura del colaborador de los aparatos de seguridad, y que ha atraído consistentemente la atención crítica internacional, es *La Flaca Alejandra: Vidas y muertes de una mujer chilena* (1994)⁷, co-dirigido por Carmen Castillo y Guy Girard, y que es parte de la trilogía autobiográfica de Castillo, junto con *El país de mi padre* (2004) y la ya nombrada *Calle Santa Fe*. *La Flaca Alejandra* narra el reencuentro de Castillo con Marcia Merino, ambas exmilitantes del MIR y sobrevivientes de la represión. Después de quedar gravemente herida en un violento ataque a la casa donde vivía clandestina en 1974, en el que murió su pareja Miguel Enríquez, entonces secretario general del MIR, Castillo encontró asilo en Francia. Merino, alias “Flaca Alejandra”, tras ser torturada, se convirtió en colaboradora del servicio de inteligencia, asistiendo a los agentes en la identificación de sus compañeros del MIR, muchos de los cuales serían torturados y ejecutados, y sus restos hechos desaparecer. Tras la dictadura, Merino se haría conocida por su confesión pública y colaboración con la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Merino, 1993; Parada, 2014). Estructurado como documental de retorno narrado en primera persona, el filme comienza con la visita de Castillo a la casa desde la cual fue sacada herida cerca de 20 años antes. Castillo explica que quiso entrevistar a Merino luego de enterarse de que aquella había entregado información vital para la investigación sobre detenidos desaparecidos. A pesar de que Castillo declara en la película que fue la traición de Merino lo que gatilló la caída del MIR, lo que hace su gesto hacia Merino más polémico es que, en vez de confrontarla e interrogarla, Castillo escucha en silencio sus monólogos, solo interviniendo a veces, siempre observando intensamente cada gesto y movimiento de Merino, encuadrada junto a ella en vez de posicionarse fuera de pantalla. En su análisis de esta película, Yosa Vidal (2022) propone una perspectiva crítica alternativa, de acuerdo a la cual la confrontación de Merino se haría efectiva en la estrategia de Castillo de realizar reconstrucciones a la manera de investigaciones forenses y procesos judiciales. Sin embargo, después de que las dos mujeres visitan la

⁷ En adelante, *La Flaca Alejandra*.

casa de tortura donde Merino fue detenida, Castillo expresa en su narración un indesmentible gesto de reconciliación personal con Merino. Pero ya que la reconciliación personal no significa reconciliación política, Castillo también ensaya en su película modos de aproximación alternativos, por ejemplo, conversaciones entre Merino y otras sobrevivientes exmilitantes del MIR. Estos encuentros abren el proceso de reconciliación hacia el ámbito público y político, y lo hacen efectivamente a través del reconocimiento crítico y el modo confrontacional. Ya que *La Flaca Alejandra* deja el juicio moral de Merino no resuelto, señalando así relativamente temprano la tarea crítica de interrogar las figuras del perpetrador y el colaborador del Estado genocida, documentales más recientes, como los referidos a continuación, ponen el foco directamente, aunque de maneras distintas, en polémicas figuras del aparato represivo estatal. De acuerdo a Daniela Jara, considerar las estrategias fílmicas a través de las cuales los documentales chilenos representan encuentros con perpetradores es clave para entender la cambiante construcción narrativa de la violencia estatal en la memoria cultural chilena, y también para comprender mejor “las tensiones, fracturas y deudas de la implementación del proyecto transicional en Chile” (2020, p. 2). Uno de estos polémicos documentales es *El mocito* (2011) de Marcela Said y Jean de Certeau, que por medio de un modo documental de observación le da espacio al testimonio de Jorgelino Vergara, quien, durante su adolescencia, trabajó como mozo o sirviente en una de las casas de tortura de la dictadura. Como *La Flaca Alejandra*, *El mocito* tampoco realiza un juicio de su protagonista, y así el carácter moral y político de Vergara es dejado en la ambivalencia, particularmente en razón de que su colaboración con la justicia chilena en 2007 fue clave para la persecución legal de decenas de perpetradores de violaciones de derechos humanos, y para esclarecer un poco algunos casos de detenidos desaparecidos. En su análisis de *El mocito*, Ana Ros resalta la figura de Vergara como un sujeto liminal cuya experiencia intersectaría la sociedad civil y el aparato militar. En este sentido, *El mocito* sugeriría preguntas sobre los niveles de responsabilidad y complicidad de miembros de la sociedad civil durante la dictadura en la perpetuación del aparato represivo, aunque no hayan ordenado o perpetrado crímenes de lesa humanidad directamente (Ros, 2018).

El interés en las figuras del perpetrador, colaborador y partidario de la dictadura se ha intensificado especialmente por medio de documentales de la segunda generación de testigos. Hay tres documentales de este tipo que exploran la perspectiva de sujetos cercanos a los cineastas que por distintas razones y en diversas capacidades participaron como miembros de los ser-

vicios de inteligencia de la dictadura: *¡Viva Chile Mierda!* (2014) de Adrián Goycoolea, *El color del camaleón* (2017) de Andrés Lübbert, y *El pacto de Adriana* (2017) de Lissette Orozco. En el primer filme, Goycoolea explora la reconciliación de su tía y tío con un exagente de la dictadura, quien les hizo guardia y les ayudó siendo prisioneros en un centro de interrogación y tortura en Santiago poco después del golpe de Estado. El documental de Goycoolea celebra la reconciliación personal entre sus tíos y el exagente como una suerte de heraldo de reconciliación nacional. En el segundo, Lübbert narra su reconciliación personal con su padre, quien en 1978 escapó de Chile asilándose en Europa tras ser abducido, torturado, y forzado a realizar entrenamiento y acciones de inteligencia por parte del aparato de seguridad. Por el contrario, en *El pacto de Adriana*, Orozco confronta y denuncia a su tía, Adriana Rivas, exagente de inteligencia, quien actualmente se encuentra en proceso de extradición en Australia, requerida por la justicia chilena por cargos de colaboración en varios casos de secuestro, tortura, y asesinato durante la dictadura. Documentales como estos últimos demuestran que los actos de confrontación son especialmente problemáticos cuando la tarea documental es realizada por un director-narrador que es familiar del excolaborador o perpetrador puesto frente a la cámara.

CONCLUSIONES

Este artículo ha propuesto que el documental chileno, que ha abordado incesantemente las experiencias y memorias de víctimas, testigos y sobrevivientes desde el mismo golpe de Estado de 1973, ha contribuido a un proceso de memoria cultural en curso en el que narraciones e imaginarios del pasado dictatorial existentes y emergentes, adquieren, pierden o cambian significado en su incesante reapropiación por parte de las nuevas generaciones. Los documentales aquí citados recobran el rastro perdido de crímenes atroces, planificados y ejecutados por civiles y militares chilenos en contra de compatriotas inermes durante la dictadura civil-militar (1973-1990), muchos de los cuales siguen sin resolución. En muchos de los documentales, sobrevivientes, testigos, familias y comunidades ocupan un amplio rango de posiciones, desde pasividad nostálgica hasta activismo confrontacional. Mientras que algunos documentales han buscado denunciar crímenes de lesa humanidad cometidos por el Estado chileno y la élite social en aquel período, dirigiendo su mirada a investigaciones forenses y testimonios de sobrevivientes, otros han girado su atención hacia las fi-

guras del perpetrator, colaborador y partidario de la dictadura. Con sus diferencias, los documentales han buscado activamente elaborar frente a la cámara memorias traumáticas de testigos directos de atrocidades, daños y sufrimientos causados por el Estado chileno. También han resaltado capacidades resilientes y creativas de personas, familias, y comunidades, invitando de este modo al público a continuar el trabajo de memoria cultural más allá de las películas, en la vida social de este país.

REFERENCIAS

- Agüero, I. (Director). (1984). *No olvidar* [Film]. Grupo Memoria-Aida.
- Agüero, I. (Director). (1988). *Cien niños esperando un tren* [Film]. Ignacio Agüero & Asociados.
- Arrieta, X. (Director). (1989). *Fragmento de un sueño* [Film]. Grupo Proceso.
- Atallah, N. (Director). (2007). *Memoria desierta* [Film]. Diluvio.
- Baeza, R. (Director), & Costa, P. (Director). (2022). *Punto de encuentro* [Film]. La Toma.
- Barroso Peña, G. (2018). *La dictadura de Pinochet a través del cine documental 1973-2014*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Caiozzi, S. (Director). (1998). *Fernando ha vuelto* [Film]. Andrea Films.
- Caiozzi, S. (Director). (2006). *¿Fernando ha vuelto a desaparecer?* [Entrevista audiovisual]. Andrea Films.
- Castillo, C. (Director), y Girard, G. (Director). (1994). *La Flaca Alejandra: Vidas y muertes de una mujer chilena* [Film]. Channel 4; France 3; Institut National de l'Audiovisuel.
- Castillo, C. (Director). (2004). *El país de mi padre* [Film]. Les Films d'Ici; Institut National de l'Audiovisuel; Alter Producciones.
- Castillo, C. (Director). (2007). *Calle Santa Fe* [Film]. Les Films d'Ici; Institut National de l'Audiovisuel.
- Cámara en Mano (Director). (1987). *Orgasmo callejero* [Film]. Cámara en Mano.
- Crowder-Taraborrelli, T. (2014). Exhumations and Double Disappearance: Silvio Caiozzi's *Fernando ha vuelto* and *¿Fernando ha vuelto a desaparecer?* In A. Traverso & K. Wilson (eds.), *Political Documentary Cinema in Latin America* (pp. 112–128). Routledge.
- De los Ríos, V. y Donoso, C. (2015). *El cine de Ignacio Agüero: El documental como la lectura de un espacio*. Cuarto Propio.
- De los Ríos, V. y Donoso, C. (2020). Atravesando géneros, tiempos y memorias. Tránsitos y transiciones en el cine de Ignacio Agüero. En P. Margulis (ed.), *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (pp. 193–208). Librería Ediciones.

- Di Girólamo, C. (Director). (1984). *Andrés de La Victoria* [Film]. Ictus TV.
- Engström, H. (Director), y Spoerer, J. D. (Director). (2007). *La sombra de don Roberto* [Film]. Vittorio Farfán.
- Flores, C. (Director). (1979). *Recado de Chile* [Film]. Cinemateca de la Resistencia; Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas.
- García Márquez, G. (1986). *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Editorial Diana.
- Gaviola, T. (Director). (1988). *No me olvides* [Film]. Ictus TV.
- Giachino, L. (Director). (2006). *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* [Film]. Errante Producciones.
- Gonçalves, R. (Director), y Peter Nestler (Director). (1982). *Así golpea la represión* [Film]. TV2.
- Gonçalves, R. (Director). (1983). *Rebelión ahora* [Film]. Agencia Sueca de Cooperación; Instituto de Cine de Mozambique.
- Goycoolea, A. (Director). (2014). *¡Viva Chile Mierda!* [Film]. Ubermonster Films; University of Sussex.
- Gray, D. W. (2015). *Placing memory: Postdictatorial documentaries in the southern cone* [Doctoral dissertation, University of California].
- Guzmán, P. (Director). (1975, 1976, 1979). *La batalla de Chile* [Film]. Equipo Tercer Año; Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas.
- Guzmán, P. (Director). (1986). *En nombre de dios* [Film]. Santiago Cinematográfica.
- Guzmán, P. (Director). (1997). *Chile, la memoria obstinada* [Film]. Les Films d'Ici; National Film Board of Canada; La Sept-Arte.
- Guzmán, P. (Director). (2001). *El caso Pinochet* [Film]. Les Films d'Ici.
- Guzmán, P. (Director). (2004). *Salvador Allende* [Film]. JBA Productions.
- Guzmán, P. (Director). (2010). *Nostalgia de la luz* [Film]. Atacama Producciones; Blinker Filmproduktion; Cronomedia.
- Habegger, A. (Director). (2008). *Imagen final* [Film]. Det Danske Filminstitut; Habitación 1520 Producciones.
- Henríquez, P. (Director). (2006). *El lado oscuro de la dama blanca* [Film]. The National Film Board of Canada.
- Jara, D. (2020). Remembering perpetrators through documentary film in post-dictatorial Chile. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 34(2), 226-240
- LaCapra, D. (1994). *Representing the Holocaust: History, theory, trauma*. Cornell University Press.
- Liñero, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Ocholibros.
- Littín, M. (Director). (1986). *Acta General de Chile* [Film]. Alfil Uno Cinematográfica; TVE.
- Lübbert, A. (Director). (2017). *El color del camaleón* [Film]. Off World Production; Blume Producciones.
- Mallet, M. (Director). (2003). *La cueca sola* [Film]. Les Films de L'Atalante; The National Film Board of Canada.

- Merino, M. (1993). *Mi verdad: Más allá del horror, yo acuso*. A.T.G. S.A.
- Morales, J., y Maza, G. (2012). *Idénticamente desigual: el cine imperfecto de Carlos Flores*. Festival Internacional de Documentales de Santiago.
- Morandé, J. (Director). (2023). *El don absoluto: La historia de Sebastián Acevedo* [Film]. Bamba Films.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Ediciones del Litoral.
- Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. LOM.
- Orozco, L. (Director). (2017). *El pacto de Adriana* [Film]. Salmón Producciones; Storyboard Media.
- Palacios, J. M. (2015). Chilean Exile Cinema and its Homecoming Documentaries. En R. Prime (ed.), *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema* (pp. 147-168). Bloomsbury.
- Palacios, J. M. (2017). *Passages of exile: Chilean cinema 1973-2016*. [Doctoral dissertation, New York University].
- Parada, A. (2014). *Memoria de una traición: del MIR a la DINA. El discurso testimonial de Marcia Merino como memoria al servicio de la biopolítica chilena* [Tesis de Maestría, Universidad de Santiago].
- Parot, C. L. (Director). (2002). *Estadio Nacional* [Film]. Carmen Luz Parot.
- Paulsen, F. (Director), Góngora, A. (Editor), y Galaz, C. (Editor). (1984-1989). *Teleanálisis* [Serial de televisión]. Revista Análisis; Editorial Emisión.
- Pick, Z. (1987). Chilean cinema (1973-1986). The notion of exile: A field of investigation and its conceptual framework. *Framework*, 34, 39-57.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Radstone, S. (2000). Screening trauma: *Forrest Gump*, film and memory. En S. Radstone (ed.), *Memory and Methodology* (1st Ed., pp. 79-107). Routledge.
- Radstone, S. (2001). Trauma and screen studies: Opening the debate. *Screen*, 42(2), 188-216.
- Radstone, S. (2007). Trauma theory: Contexts, politics, ethics. *Paragraph*, 30(1), 9-29.
- Radstone, S. (2011). *Caché*: Or what the past hides. En M. Broderick & A. Traverso (eds.), *Interrogating Trauma: Collective Suffering in Global Arts and Media* (pp. 17-29). Routledge.
- Ramírez-Soto, E. (2019). *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Legenda.
- Raymont, P. (Director). (2007). *A Promise to the Dead: The Exile Journey of Ariel Dorfman* [Film]. White Pine Pictures.
- Ricciarelli, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán* (2ª edic.). Festival Internacional de Documentales de Santiago.
- Rodríguez, J. C. (2012). Framing ruins: Patricio Guzmán's postdictatorial documentaries. *Latin American Perspectives*, 40(1), 131-144.
- Ros, A. L. (2018). *El Mocito*: A study of cruelty at the intersection of Chile's military and civil society. *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*, 12(2), 107-124.

- Saavedra, C. (Director). (2023). *Golpe a la Chile* [Serial de televisión]. UChile TV.
- Said, M. (Director) y De Certeau, J. (Director). (2011). *El mocito* [Film]. Icalmafilms.
- Teleki, M. (Director). (2006). *Circunstancias especiales/Special Circumstances* [Film]. Tunnel Productions.
- Traverso, A. (2009). Working Through Trauma in Post-Dictatorial Chilean Documentary: Lorena Giachino's *Reinalda del Carmen*. In D. Bennett, J. Earnest & M. Tanji (eds.), *People, Place and Power: Regional and International Perspectives* (pp. 262-290). Black Swan Press.
- Traverso, A. (2010). Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean post-dictatorship documentary. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 24(1), 179-191.
- Traverso, A. (2013). Nostalgia, Memory and Politics in Chilean Documentaries of Return. In P. Swier & J. Riordan-Goncalves (eds.), *Dictatorships in the Hispanic World: Transatlantic and Transnational Perspectives* (pp. 49-78). Fairleigh Dickinson University Press.
- Traverso, A. (2017). *La Flaca Alejandra*: Post-dictatorship documentary and (no)reconciliation in Chile. *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 31(5), 95-106.
- Traverso, A. (2019). Excavating La Moneda: Cinematic memory and post-dictatorship documentary in Chile. *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 25(4), 590-606.
- Traverso, A. (2018). Post-dictatorship documentary in Chile: Conversations with three second-generation film directors. *Humanities* 7(1), 69-84.
- Traverso, A. (2020). Transiciones en la mirada documental en Chile: Del cine de denuncia tras el golpe de Estado al video activista durante la dictadura (1973-1990). En P. Margulis (ed.), *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (pp. 161-191). Librería Ediciones.
- Traverso, A., y Liñero, G. (2014). Chilean Political Documentary Video of the 1980s. In V. Navarro y J. C. Rodríguez (eds.), *New Documentaries in Latin America* (pp. 167-184). Palgrave Macmillan.
- Tupper, P. (Director), y del Río, P. (Director). (1990). *La verdadera historia de Johnny Good* [Film]. Grupo Proceso.
- Vázquez, A. (Director). (1983). *Fragmentos de un diario inacabado* [Film]. Epidem.
- Vargas, A. (Director). (1990). *Huellas de sal* [Film]. Grupo Proceso.
- Vega, A. (2006). *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Universidad Alberto Hurtado.
- Vergara, C., y Bossy, M. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos* [CD libro digital]. Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes.
- Vergara, M. C. (2021). *Documentales en primera persona en el Chile Actual* [Tesis de doctorado]. Universitat Autònoma de Barcelona.

- Vidal, Y. (2022). El cuerpo, la traición y el asco: Estrategias cinematográficas en *La flaca Alejandra, vidas y muertes de una mujer chilena* de Carmen Castillo (1994). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 19(2), 183-194.
- Villarroel, M., y Mardones, I. (2012). *Señales contra el olvido: Cine chileno recuperado*. Cuarto Propio.
- Walker, J. (2010). Rights and Return: Perils and Fantasies of Situated Testimony After Katrina. In B. Sarkar & J. Walker (eds.), *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering* (pp. 83-114). Routledge.