

# Pactos interpretativos en el cine documental chileno: la historia, la memoria y sus hibridaciones<sup>1</sup>

Ignacio del Valle-Dávila<sup>I</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-8174-0582>

Claudio Salinas Muñoz<sup>II</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-8332-9431>

Hans Stange<sup>II</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-3960-8107>

I - Universidade Estadual de Campinas.  
Campinas (SP). Brasil.

II - Universidad de Chile.  
Santiago de Chile. Chile.

**Resumen:** El presente artículo propone las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo los documentales audiovisuales chilenos producen estética y narrativamente las imágenes del pasado reciente en Chile? ¿Cómo le dan forma a ese pasado? Particularmente nos preguntamos por las relaciones entre la historia y la memoria en cuatro documentales realizados en los últimos años y que dicen relación con la dictadura y las consecuencias traumáticas que tuvo para cientos de chilenos y chilenas. Los documentales son: *Para no olvidar* (Ignacio Agüero, 1981); *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo y Guy Girard, 1994), *Estadio nacional* (Carmen Luz Parot, 2002) y *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti Allende, 2015). Nuestro acercamiento teórico-metodológico imbrica perspectivas propias del campo de la comunicación con el de la estética y el documental. Reconocemos el filme documental como agente de una mediación entre los espectadores y las imágenes, mediación que vuelve presente, visible

1 Artículo realizado en el marco del proyecto Anid Fondecyt 1210153 "La Construcción del pasado en el documental audiovisual chileno, 1970 - 2020".

y audible el pasado. A este tipo de mediación lo hemos denominado "pactos interpretativos", e identificamos tres tipos que implican diferentes énfasis: en la historia, en la memoria, o en la imbricación de ambas.

**Palabras clave:** Pactos interpretativos; documental chileno; historia; memoria; dictadura.

**Resumo: Pactos interpretativos no cinema documentário chileno: história, memória e suas hibridações** – Este artigo propõe as duas seguintes questões de pesquisa: como os documentários audiovisuais chilenos produzem estética e narrativamente imagens do passado recente do Chile? Como eles dão forma a esse passado? Em particular, nos perguntamos sobre a relação entre história e memória em quatro documentários sobre a ditadura e às consequências traumáticas que teve para centenas de chilenos e chilenas. Os documentários são: *Para no olvidar* (Ignacio Agüero, 1981); *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo ze Guy Girard, 1994), *Estadio nacional* (Carmen Luz Parot, 2002) e *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti Allende, 2015). Nossa abordagem teórico-metodológica combina perspectivas do campo da comunicação com as da estética e do documentário. Reconhecemos o documentário como um agente de mediação entre espectadores e imagens, mediação que torna o passado presente, visível e audível. Chamamos esse tipo de mediação de pactos interpretativos e identificamos três tipos que envolvem diferentes ênfases na história, na memória ou no entrelaçamento das duas.

**Palavras-chave:** pactos interpretativos; documentário chileno; história; memória; ditadura.

**Abstract: Interpretative pacts in Chilean documentary cinema: history, memory and their hybridizations** – This article proposes the following two research questions: how do Chilean audiovisual documentaries aesthetically and narratively produce images of the recent past in Chile? How do they shape that past? In particular, we ask about the relationship between history and memory in four documentaries about the military coup and the traumatic consequences it had for hundreds of Chilean men and women. The documentaries are *Para no olvidar* (Ignacio Agüero, 1981); *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo and Guy Girard, 1994), *Estadio nacional* (Carmen Luz Parot, 2002) and *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti Allende, 2015). Our theoretical-methodological approach imbricates perspectives from the field of communication with those of aesthetics and documentary. We recognize documentary films as agents of mediation between spectators and images, such a form of mediation that makes the past present, visible and audible. The type of mediation we have called interpretative pacts, and we identify three types that imply different emphases on history, memory, or the interweaving of both.

**Keywords:** interpretive pacts; Chilean documentary; history; memory; dictatorship

## Introducción

Este artículo tiene como objetivo presentar un estudio sobre las formas sensibles del pasado apreciables en los documentales chilenos sobre las violaciones de los Derechos Humanos cometidas por la dictadura militar en Chile (1973 – 1990). Para ello, hemos escogido analizar cuatro documentales realizados en momentos marcadamente diferentes de la historia del cine contemporáneo de ese país. Se trata de los filmes *Para no olvidar* (Ignacio Agüero, 1981); *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo y Guy Girard, 1994), *Estadio nacional* (Carmen Luz Parot, 2002) y *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti Allende, 2015). De ese modo, a partir de los casos señalados pretendemos ofrecer una reflexión cualitativa sobre las persistencias y mudanzas en el documental chileno que ha tematizado los crímenes de la dictadura a lo largo de los años. Como se verá en este texto, la selección del corpus obedece a la densa red de interrelaciones que cada uno de esos filmes establece con las discusiones memorísticas e historiográficas de su época, en torno a la dictadura, y con otras obras audiovisuales del periodo.

Nuestra aproximación teórica articula una perspectiva propia del campo de la comunicación con el campo de la estética y el documental. Buscamos analizar los filmes desde una perspectiva que no procura centrarse únicamente en estudiar cómo son representados acontecimientos específicos del pasado en el filme documental. Tampoco pretendemos abordar esos filmes como documentos para el estudio del pasado. Sin minimizar el valor de ambas perspectivas, nuestro objetivo es diferente: se trata de reconocer el filme documental como el agente de una *mediación* entre los espectadores — dotados de diferentes experiencias, memoria socializada y conocimientos históricos — y las imágenes, sonidos y movimientos con los que el filme *hace presente, visible y audible el pasado*, como si de una aparición en la pantalla se tratase. Hemos llamado a ese fenómeno de mediación, operado por las películas, la “forma sensible del pasado” (Salinas, Stange, Del Valle-Dávila, 2022; Stange, Del Valle-Dávila, Salinas, 2024).

Partimos de la base de que el público se relaciona con los documentales de una forma que va más allá de considerarlos como simples recursos de información sobre hechos históricos o como objetos portadores de un discurso ideológico. La forma sensible del pasado en el documental se emplea como un vehículo de verificación o confrontación de la propia experiencia histórica y estética del espectador, de sus disposiciones afectivas y sus

posicionamientos políticos. En ese sentido, la forma sensible genera un efecto de realidad no sobre los acontecimientos del pasado, sino sobre los imaginarios sociales compartidos por el espectador acerca de ese pasado.

En el caso del documental ese efecto de realidad se ve potenciado por el hecho de que el espectador se encuentra, como diría Roger Odin (2000), ante un enunciador que pertenece al mundo real y cuyos enunciados sobre la realidad pueden ser cuestionados en términos de verdad o de falsedad. Si la existencia de ese enunciador real es el punto de partida para nuestra reflexión sobre el documental, la pregunta que nos hacemos es cómo ese enunciador propone, a través del cine documental, “formas cinematográficas de la historia” (De Baecque, 2007) o, para ser más precisos, formas cinematográficas del pasado que incluyen tanto una aproximación historiográfica como memorística. Nuestro problema se inserta, por lo tanto, en el campo de la reflexión teórica sobre las maneras en que el cine — en nuestro caso específico, el cine documental chileno — da forma audiovisual a un pensamiento sobre el pasado, lo que significa inscribirse, como es evidente, en la estela de los trabajos que, a partir de Marc Ferro (2009) consideran el cine como un agente de la historia.

Al analizar la producción de documentales chilenos sobre la dictadura, es posible advertir tres grandes modalidades de este efecto de realidad. Se trata de tres maneras diferentes en las que la forma sensible del pasado, presentada por ese enunciador real al que hace referencia Odin (2000), interpela los imaginarios sociales de los espectadores y su sentido de la historia. En línea con la literatura que trata estos asuntos, hemos denominado a estas modalidades como *pactos de interpretación* del pasado. El primero de ellos está relacionado con una intención historiográfica, el segundo con una mirada memorística, el último con una hibridación, más o menos consciente, de ambas.

### Primer pacto: historia

El primero de los pactos está asociado con un grupo de documentales que despliegan una preocupación por mostrar y explicar, con los recursos de la imagen en movimiento, acontecimientos históricos específicos. Para ello suele echarse mano de la lógica causal y de la cronología histórica. Las explicaciones tienen un objetivo informativo y el discurso pretende poder ser verificado en términos de verdad o falsedad. En ellos no es extraña la presencia de especialistas de todo tipo — antropólogos, historiadores, periodistas,

sacerdotes — destinados a otorgar una mayor consistencia a las tesis sostenidas explícitamente por el documental o, incluso, a legitimarlas. También abundan los testimonios de víctimas de la dictadura o de sus familiares, que contribuyen a corroborar los postulados del enunciador, como afirma Bernardet en el caso del *documental sociológico* (2003), pero también a permitir una comprensión emotiva del trauma histórico. En ese sentido, a diferencia del documental sociológico, como ha sido descrito por Bernardet, que bien puede referirse a problemas del tiempo presente, en los documentales que ofrecen un pacto de lectura historiográfico el eje argumentativo gira siempre en torno a una visión crítica sobre procesos del pasado<sup>2</sup>. Por ello, parafraseando a Ricoeur (2008), podemos establecer que el valor que orienta estos documentales es el principio de veracidad con el pasado que rige a la historia.

Estamos ante un pacto historiográfico, ampliamente presente en todo tipo de documentales que buscan denunciar la realidad de los centros de detención y tortura, la desaparición de miles de chilenos y chilenas a manos del régimen militar y la crudeza de las reformas neoliberales emprendidas por la dictadura. Hemos visto que este pacto es predominante durante fines de la década de los setenta hasta mediados de los noventa y que puede rastrearse tanto en filmes realizados por chilenos en el exilio — destinados a la denuncia internacional de la dictadura — como en filmes producidos clandestinamente dentro de Chile en ese periodo. Es también el pacto que domina los primeros años de la transición a la democracia, en documentales destinados a hacer visible para el público aquello que la dictadura se esforzó por reprimir, censurar y ocultar en los medios de comunicación masiva. En esos filmes el imperativo de mostrar lo que ha permanecido silenciado es tan importante como su interpretación.

Este tipo de pacto no tiene como correlato un estilo documental específico. En muchas ocasiones la finalidad historiográfica se apoya en una narración verbal omnipresente y con altos grados de omnisciencia, que ofrece un relato causal coherente y que acaba ejerciendo un fuerte dominio sobre las imágenes, de acuerdo con la versión más tradicional del modo expositivo descrito por Nichols (2009). Sin embargo, el pacto historiográfico puede adquirir otras formas más reflexivas, e incluso performativas, con la presencia del director

2 Puede tratarse de un pasado inmediato, en cuyo caso estaríamos hablando de una historia del tiempo presente o de pasados más lejanos. Asimismo, ese pasado puede referirse a acontecimientos concretos inscritos en la corta duración o procesos más complejos que se extienden en una mediana o larga duración. Sobre la relación entre los tiempos históricos y el cine remitimos a los trabajos de Lagny (1994) y Del Valle-Dávila (2023).

ante la cámara. Asimismo, puede depender solo parcialmente de una voz *over* o, incluso, no tener en absoluto un narrador verbal y dejar espacio a un tipo de relato donde la estructura del documental se construye a partir de la concatenación de entrevistas. Lo importante es que la propuesta que establece con el público es la construcción audiovisual de una comprensión del pasado de tipo historiográfico. Parte del entendimiento de que existirían acontecimientos del pasado externos a lo que Ramos (2005) llamaría el *suje-to-de-la-cámara* que pueden ser explicados causalmente a partir de fuentes documentales — materiales de archivo, por ejemplo —, testimonios de personas involucradas y análisis de especialistas. A pesar de la persistencia con la que algunos autores como Rosenstone (2010) pretenden hacer coincidir el trabajo del historiador con el del cineasta, el pacto historiográfico que proponemos no busca sustituir a la historiografía profesional, ni sigue sus mismas formas de verificación de las fuentes ni su mismo rigor<sup>3</sup>. Lo que procura no es la producción de un conocimiento histórico académico, sino una mediación más amplia que se conecta socialmente con los propios imaginarios históricos del público.

El primero de los filmes que analizaremos puede inscribirse dentro de este tipo de mediación historiográfica. Se trata del mediometrage *No olvidar* (1982), realizado por el cineasta chileno Ignacio Agüero. El filme fue producido de forma clandestina por el director, quien, para protegerse de posibles represalias de la dictadura, firmó con el pseudónimo de Pablo Meneses y evitó a toda costa aparecer en cámara. Es el primer filme realizado en el país que aborda el tema de la desaparición forzada de personas, a partir del caso del descubrimiento, en una mina abandonada de la localidad de Lonquén, de restos humanos pertenecientes a trabajadores de una viña que habían sido detenidos por la dictadura.

En la secuencia del funeral de las víctimas encontradas en Lonquén que vemos en la película de Agüero, se introduce el testimonio más bien lacónico — probablemente temeroso de las consecuencias que puedan tener sus palabras — de uno de los familiares de las víctimas, acompañado de fotografías del lugar del macabro hallazgo de los cuerpos, de recortes del

3 En ese sentido nos alejamos de las posiciones posmodernas de Robert Rosenstone (2010) quien, inspirado por Hayden White, sostiene una relativa indiferenciación de la narración histórica y de otros tipos de narración sustentada en el hecho de que ambas comparten algunos procedimientos comunes. Por el contrario, defendemos, a partir de Roger Chartier (2008), que los discursos historiográficos poseen un método propio que es precisamente lo que permite distinguirlos de otro tipo de discursos como los de la memoria.

caso en prensa y de relatos forenses. En varias ocasiones, a lo largo del filme, el testimonio de los familiares entrevistados no pretende ahondar en su estado de ánimo o sus reflexiones íntimas sobre la desaparición de sus seres queridos, sino que se usa para ofrecer antecedentes factuales de la detención de los miembros de las familias Maureira y Astudillo — fecha y hora de la operación militar — y una pormenorización de los antecedentes generales del hecho que conduciría a su desaparición. La voz *over*, aunque no está presente a lo largo de todo el filme, contribuye a clarificar algunos de esos acontecimientos, con el apoyo inclusive de mapas esquemáticos que muestran la distancia entre la comisaría de Carabineros y la casa de los Maureira. Todos estos elementos buscan constatar la autenticidad del caso relatado. Como sostienen Valeria de los Ríos y Catalina Donoso (2015, p. 50) el uso del archivo — en particular los documentos forenses y las fotografías de las víctimas — es empleado por el filme como una forma de documentar los hechos de manera paralela y alternativa a los discursos oficiales de la dictadura.

Es interesante constatar que ese impulso por mostrar que recorre todo el filme se opone explícitamente a una estrategia destinada al olvido impuesta por los militares, que es denunciada por el filme, en general, y por el testimonio de un familiar de las víctimas, en particular. De acuerdo con este, tras identificar los cadáveres — primera prueba incontestable de que en Chile se practicaba la desaparición de los opositores políticos — la policía secreta de Pinochet les impidió enterrarlos apropiadamente, arrojando los restos a una fosa común, arrebatándoles así a los deudos los restos recién encontrados de sus seres queridos. Asimismo, los hornos fueron dinamitados por la policía para tratar de borrar todo vestigio del acontecimiento, mientras la prensa proclive a la dictadura y las autoridades difundía versiones oficiales del hallazgo que entraban en contradicción con el relato construido por el filme. El título, *No olvidar*, hace alusión explícita a la labor de rescate de un pasado que se opone a la labor de olvido oficial impuesto por las autoridades.

## Segundo pacto: memoria

Como hemos visto, el pacto historiográfico propone una visión crítica que busca entregar explicaciones causales sobre diferentes procesos del pasado fundadas en fuentes externas como archivos, en la opinión de especialistas, y también en el testimonio. En ese sentido la memoria contenida en esos testimonios puede servir como objeto de estudio para el pacto historiográfico, pero sin confundirse con él. Es más, los discursos sobre el pasado

de los documentales que se sustentan en el llamado pacto historiográfico pueden ser evaluados por el público en términos de veracidad o de plausibilidad (Ricoeur, 2008).

En cambio el pacto de interpretación de la memoria toma cuerpo en un tipo de documentales cuyo centro de atención es la experiencia sobre el pasado vivido. Eventualmente, puede tratarse de la experiencia de un pasado transmitido entre generaciones de forma mediada o vicaria (Sarlo, 2005). Dicho de otra manera, en esos documentales el eje argumentativo y artístico gira, esencialmente, en torno a la memoria del pasado. Como puede verse, distintas tendencias del documental contemporáneo chileno sobre la dictadura pueden inscribirse dentro de este pacto. La más evidente de ellas son los documentales en primera persona realizados por familiares — en su mayoría hijos — de prisioneros políticos y víctimas de la represión, donde el director echa mano de la primera persona para visitar la memoria de ese pasado traumático a partir de sus recuerdos íntimos (Ramírez, 2010, Seliprandy, 2018). Se trata de un corpus de filmes que presentan algunos rasgos en común como la reivindicación de la propia subjetividad frente a los grandes relatos totalizantes del pasado, en lo que ha sido conocido como el *giro subjetivo*. En coherencia con lo anterior, el llamado *espacio biográfico* (Arfuch, 2002), es decir, el espacio de lo íntimo, de lo cotidiano, de los recuerdos infantiles y familiares gana destaque. Parte importante de la producción chilena contemporánea de documentales se entronca dentro de esta tendencia. Entre ellos cabría citar filmes como *Reinalda del Carmen mi mamá y yo* (Lorena Giachino Torrén, 2006); *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010); *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010); *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti Allende, 2015). Más recientemente, filmes como *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017) y *El color del camaleón* (Andrés Lübbert, 2017) ofrecen una nueva vertiente de este tipo de documental. Su originalidad reside en que ya no buscan abordar la memoria de los familiares de las víctimas, sino la memoria de los familiares de los perpetradores, ofreciendo un nuevo giro para el análisis de memorias traumáticas heredadas de la dictadura chilena.

Asimismo, como ha apuntado Fernando Seliprandy (2018) en sus estudios sobre el documental de hijos y familiares en el Cono Sur, el documental en primera persona no es la única modelización de la memoria presente en la producción contemporánea. Hay filmes que abordan el pasado de la dictadura a partir de la memoria colectiva de sus víctimas, sin que necesariamente



se manifieste de forma performática la presencia del realizador o este emplee la primera persona. De esa manera, el pacto memorístico comprende el fenómeno del documental en primera persona, pero no se restringe exclusivamente a él.

La eclosión de este tipo de producción memorística en Chile está relacionada con la transición democrática pactada y las mayores posibilidades de expresión que se abren para los artistas e intelectuales chilenos durante la postdictadura. En ese sentido, se produce en el contexto de los debates públicos suscitados a raíz de la progresiva política de memoria instaurada, a lo largo de los años, por los gobiernos de la Concertación (1990 – 2010), como la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991), las dos ediciones de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2003, 2011) y el establecimiento de algunos lugares de memoria de las víctimas, entre los que se destaca, particularmente, el Museo de la Memoria (2010). Hay que recordar que esa política de memoria solo se tradujo parcialmente en medidas judiciales, pues muchos militares — comenzando por Augusto Pinochet — no fueron juzgados. Como en el caso de Argentina, estudiado por Beatriz Sarlo, la centralidad que alcanzan en esos años los testimonios de las víctimas, fomentados por las distintas comisiones tiene como correlato fílmico una producción de documentales marcadamente interesada por esa clase de testimonios personales o colectivos.

El proceso se relaciona también con el enorme auge transnacional de los estudios de la memoria, como ha destacado Huysen (2014), que se ve fomentado en los años noventa del siglo XX por la sensación de incertidumbre histórica que viene de la mano con el fin de la Guerra Fría y el final del siglo. Habría que añadir que las discusiones en torno a la memoria traumática del pasado habían ganado destaque en Europa y Estados Unidos, a mediados de esa época, a raíz de las conmemoraciones de los cincuenta años del fin de la Guerra Fría (Todorov, 2000). La relación entre esos debates sobre el Holocausto y el auge de una producción cinematográfica chilena en torno a los crímenes de lesa humanidad de la dictadura de Pinochet no es un detalle menor. Como explica Marcos Napolitano (2018) la Shoah ha servido como paradigma para estudiar otros procesos de violaciones a los derechos humanos en diferentes partes del mundo, incluyendo las dictaduras de Seguridad Nacional latinoamericanas.

*Allende, mi abuelo Allende* es uno de los ejemplos más paradigmáticos del pacto memorístico. El documental reúne todas las características del llamado

documental de hijos y familiares: está narrado en primera persona, tiene como eje las relaciones intergeneracionales con miembros de la familia que fueron víctimas de la dictadura, explora el espacio biográfico y, evidentemente, reivindica el discurso de la subjetividad. Pero lo que llama más la atención en él, es que la figura gravitacional en torno a la que gira el trabajo de memoria de Tambutti no es un militante secundario o más o menos desconocido, sino el expresidente chileno Salvador Allende. La centralidad que tiene Allende para la historia de Chile hace más fácil de percibir para los espectadores que la opción de su nieta fue no abordarlo desde una perspectiva histórica sino como un objeto de la memoria personal y familiar. Para ello se movilizan toda una serie de recursos como fotografías familiares de distintos momentos de su vida y fragmentos filmados de sus intervenciones públicas. Pero lo que importa, sobre todo, es la forma en que los diferentes miembros de la familia Allende interactúan con esos materiales que forman parte de su patrimonio común. El pasado emerge a través de estas películas dentro de la película, pero se encuentra con la mudez de los nietos, que no se refieren al sentido histórico o político de los acontecimientos que rodean a su abuelo (“nunca hablamos de eso” es una de las frases más recurrentes de la película), pero sí a las consideraciones triviales y domésticas de la intimidad familiar.

De igual manera, el filme ahonda en varios momentos en las conflictivas relaciones interpersonales de la directora con su madre, la senadora Isabel Allende, marcadas profundamente por el drama del exilio y la memoria de la desaparición trágica de varios de sus familiares luego del golpe de Estado. El espacio de lo íntimo vuelve a hacerse presente — de forma bastante explícita y con resultados que pueden resultar incómodos de presenciar en la pantalla — en las escenas en que Tambutti interroga a su abuela, Hortensia Bussi, sobre las infidelidades de su marido, el expresidente de Chile. La extrema fragilidad de Bussi, una mujer nonagenaria postrada en la cama y con enormes dificultades para comunicarse, nos revela un espacio íntimo completamente alejado de los cientos de registros audiovisuales en los que se la ve en actividades públicas como primera dama o como viuda del expresidente.

Mediante su insistencia en abordar los aspectos más problemáticos o polémicos del matrimonio de sus abuelos, así como su búsqueda por encararse con su propia madre en diversas escenas, la directora revela una disposición explícita por adentrarse en las zonas más grises de la memoria, en los recuerdos conflictivos, en los eventos traumáticos comúnmente silenciados. En ese

sentido el filme, *Allende, mi abuelo Allende* se esfuerza conscientemente por hacer surgir una de las cuestiones típicas del pacto memorístico: los límites de la representación, la tensión entre el impulso por narrar y la resistencia a ciertos eventos que, por su dimensión traumática podrían ser inenarrables, lo que redundaría en un fracaso de la comunicación como resultado del intento por comunicar el trauma.

Como ha hecho ver Fernando Seliprandy (2020), estamos ante las aporías de la representación, una cuestión sobre la que convendría detenerse brevemente. La irrepresentabilidad del trauma es una de las características que con más frecuencia sale a colación en los análisis del documental chileno y del Cono Sur que aborda la memoria de la dictadura. Numerosos estudios (Gatti, 2006, Maia, 2014, Feldman, 2014) insisten en la imposibilidad de relatar, en la presencia poderosa del vacío, en el fracaso del lenguaje ante el carácter absoluto del trauma que estaría presente en filmes chilenos como *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009), argentinos como *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) o brasileños como *Os días com ele* (Maria Clara Escobar, 2013). En todos ellos hay una imposibilidad de comunicación intergeneracional del trauma y, en particular, un impase a la hora de representar el absoluto horror de la tortura o de la desaparición. Sin embargo, como afirma Maria Laura Lattanzi (2011) en muchos casos se ha caído en un uso excesivo del concepto de lo irrepresentable que acabaría por no ver en ese tipo de filmes algo diferente al fracaso de la representación, limitando las posibilidades de análisis. Siguiendo los posicionamientos de Didi-Huberman (2004) sobre la necesidad, a pesar de esos impasses, de comunicar en imágenes — siempre lacunares, precarias, imperfectas — el horror de los campos de concentración, investigadores como Fernando Seliprandy defienden la necesidad de salir del paradigma de lo inenarrable para analizar los documentales sobre la memoria de las dictaduras latinoamericanas. En lugar de ello, habría que apostar por los elementos referenciales que, a pesar de la precariedad de la representación, consiguen arrojar cierta luz — por parcial que sea — sobre esas zonas traumáticas: “Sin embargo, las representaciones por ineludiblemente lacunares que sean, ofrecen, ‘a pesar de todo’, un conocimiento del pasado, incluido lo traumático” (Seliprandy, 2020: 144).

Como puede verse, nada de ese debate en torno a lo representable podría aplicarse a una aproximación al pasado que estuviese construida a partir de la historiografía, destinada a analizar críticamente el pasado y proporcionar explicaciones plausibles sobre este. Sin embargo, entra de lleno en

la dimensión emotiva de la memoria y sus vínculos con la experiencia vívida del tiempo pretérito.

### Tercer pacto: hibridaciones

Hay dos tipos de hibridaciones entre la memoria y la historia en el documental sobre las violaciones de los derechos humanos en Chile. La primera es una cierta hibridación de carácter general presente en todos los filmes. Ningún documental se inscribe completamente en el pacto historiográfico o en el pacto memorístico, pues siempre hay una cierta proporción de cuestionamientos históricos en la memoria y viceversa. Un documental como *No olvidar* hace referencia a la facultad de la memoria en su título y a la vez su narrador afirma: “esta película es un pedazo de la memoria de Chile”, a pesar de que, como se ha visto las estrategias audiovisuales del filme configuran una aproximación principalmente histórica al pasado. En gran medida esa hibridación trasciende el ámbito estrictamente cinematográfico y está presente en todo el amplio espectro de estudios interdisciplinarios que tiene como objeto diversos traumas históricos como la Shoah, los varios genocidios — armenio, tutsi, camboyano, etc. —, el apartheid de Sudáfrica, las dictaduras del Cono Sur y procesos que pueden catalogarse como crímenes de lesa humanidad. El propio concepto de *deber de memoria* acuñado por Adorno en la posguerra, como el imperativo de no olvidar los crímenes del nazismo para no repetirlos, interpela directamente a los historiadores en su labor de aproximación crítica del pasado. Como explica Marcos Napolitano (2018) en los estudios sobre la Shoah o sobre las dictaduras latinoamericanas parecería que la memoria acaba alcanzando una primacía por sobre la historia; sin embargo, como sostenemos aquí, esa primacía lleva también a toda una serie de combinaciones. Uno de los ejemplos más explícitos de lo anterior es el concepto de *memoria histórica*, desarrollado sobre todo en España para referirse al estudio de los crímenes sucedidos durante la Guerra Civil (1936 – 1939) y la dictadura del general Franco (1939 – 1975) y que acabó alcanzando un reconocimiento legal, la “ley de memoria histórica”<sup>4</sup> (Erice, 2008).

Más allá de ese primer nivel de hibridación, consustancial al área de interés, existe un segundo tipo de documentales donde se aprecia una hibridación

4 Hay que resaltar que el Archivo General de la Guerra Civil Española está integrado dentro del Centro Documental de la Memoria Histórica. El concepto de memoria se hace presente a pesar de que esas instituciones tienen como función legal “facilitar la recopilación y el derecho de acceso a la información histórica” (Boletín Oficial del Estado, 2007)

más explícita y consciente del pacto interpretativo histórico con el memorístico. En esos documentales la memoria personal o colectiva sobre la experiencia vivida se conjuga con una reflexión crítica sobre el pasado, que pretende ofrecer explicaciones causales y relatos complejos de fenómenos históricos. Es importante señalar que, desde un punto de vista enunciativo, los relatos que proponen esos documentales sí pueden ser evaluados en términos de veracidad o plausibilidad, es decir se guían por el valor de la *veracidad* que Ricoeur (2008) atribuye a la disciplina histórica, pero sin por ello desechar la dimensión memorial y subjetiva de la experiencia vivida. Esa hibridación presenta diferentes tipos de modelizaciones.

Una de ellas son los filmes documentales sobre acontecimientos acerca de los que existe poca documentación histórica y, donde, la principal fuente acaba siendo los testimonios orales — en este caso, audiovisuales — de las víctimas y otro tipo de personas involucradas en ellos. En estos casos la memoria colectiva y la historia oral acaban siendo herramientas fundamentales para la construcción de un relato crítico sobre el pasado. Este tipo de documental tuvo su momento de auge en Chile precisamente en la primera década de transición a la democracia, un momento en que se establecían, de forma gradual y precaria, las primeras discusiones en el espacio público chileno sobre los crímenes de la dictadura. Ese periodo corresponde *grasso modo* a los años noventa y los primeros años del siglo XXI.

*Estadio nacional* de Carmen Luz Parot (2002) es un buen ejemplo de esta tercera vertiente en el cual el talante informativo del filme — donde su configuración recuerda en cierta manera la de un reportaje televisivo — se emplea para reconstruir el día a día de quienes fueron detenidos y torturados en el Estadio Nacional de Chile en los días posteriores al golpe de Estado de 1973. Mediante el uso de entrevistas con antiguos presos políticos y, en menor medida, algunos conscriptos y soldados, el documental ofrece un relato pormenorizado de la llegada de los detenidos al recinto, los lugares en los que eran hacinados, la visita de la prensa internacional, las torturas, la situación de las mujeres, etc. En muchas ocasiones esos testimonios son utilizados para desmontar o deconstruir archivos audiovisuales con declaraciones oficiales de la dictadura sobre los presos políticos. También se utilizan para analizar críticamente el montaje realizado por el canal de televisión de la Universidad Católica de Chile (Canal 13) en 1973 — medio de comunicación afín a la dictadura —, en el que se hablaba de las excelentes condiciones en las que se encontraban los presos. En ese sentido, la *verdad*

*oficial* de los medios de comunicación de la dictadura es desmantelada y desmentida gracias al documental.

Sin embargo, *Estadio nacional* no se limita a una contranarrativa histórica de los crímenes acontecidos en ese centro, el filme se revela, también, como un artefacto de activación de la memoria para quienes participan de la filmación. En gran medida esa activación de la memoria se ve favorecida por la decisión de Parot de ir con sus entrevistados al propio estadio, que acaba siendo resignificado en el filme como *lugar de memoria* (Nora, 1984). Esa activación de la memoria tiene una dimensión catártica pues permite la elaboración colectiva del trauma.

Las hibridaciones conscientes entre la aproximación histórica y la memorística están también presentes en un amplio número de documentales en primera persona. Los filmes realizados por Patricio Guzmán, a partir de *Chile, la memoria obstinada* (1997) son un buen ejemplo de ello, en particular la trilogía compuesta por *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019) una cuestión que hemos abordado en otros trabajos (Salinas, Stange, Del Valle-Dávila, 2024). En buena parte de los filmes de Guzmán la experiencia personal del director y su propia carrera cinematográfica — en particular la realización de *La batalla de Chile* — sirven como elementos que se integran dentro de una reflexión ensayística sobre el pasado de Chile. La dimensión biográfica y artística de Guzmán se funde así con una mirada crítica sobre la historia.

El caso de Guzmán no es único en la cinematografía chilena. En los primeros años de la postdictadura Carmen Castillo regresó a Chile acompañada por el francés Guy Girard para realizar el documental *La flaca Alejandra* (1994). El documental se dedica a mostrar el reencuentro entre Castillo y Marcia Merino (alias Flaca Alejandra). Ambas participaron en la resistencia contra la dictadura emprendida por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) hasta que la segunda, sometida a tortura y abusos sexuales comenzó a colaborar con la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) de la dictadura. La experiencia personal de Castillo, una figura emblemática de la resistencia armada y, posteriormente, del exilio chilenos es movilizada en el filme como forma de hacer visible el horror de la represión y de la tortura, ampliamente acallados en Chile durante los 17 años de la dictadura. A esa experiencia personal se contraponen en el filme el testimonio de Marcia Merino cuya figura, poco a poco, pasa de asociarse a la imagen de la traición y de la colaboración, para ocupar el lugar de la víctima. Castillo incluye también

el testimonio, en la cárcel, de Osvaldo Romo, uno de los más famosos perpetradores del aparato represor chileno, que interrogó y torturó a ambas mujeres, así como encuentros de Merino con otras antiguas militantes que cuestionan su delación.

Esos testimonios contradictorios entretujan una reflexión sobre el pasado y el presente chileno — de los años de la transición — que se ve nutrida por una amplia presencia de material de archivo: fotos de detenidos desaparecidos, secuencias de manifestaciones durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973), imágenes de la represión extraídas, probablemente, de *La batalla de Chile*. Las imágenes del pasado dan una perspectiva histórica a los testimonios personales de Merino y Castillo y sirven como apoyo audiovisual para el relato en *over* de Castillo sobre la persecución que enfrentó el MIR a comienzos de la dictadura.

En la secuencia introductoria del filme los materiales de archivo — filmaciones de época, titulares de prensa, registros de radio — dan lugar a algunos planos contemporáneos de la ciudad de Santiago, de noche, ruidosa, que son sucedidos por imágenes de la propia realizadora, pareja del líder mirista Miguel Enríquez, volviendo veinte años después a la casa que compartían y en la que Enríquez fue acribillado por la DINA en 1974. El montaje de la secuencia expresa simultáneamente el tránsito desde el pasado al presente y la forma en que en la vida de Castillo se entretujan la dimensión privada y su papel como personaje histórico. Historia, memoria y presente se dan cita unívoca por medio del dispositivo audiovisual.

De igual manera, Castillo recorre con su cámara buena parte de los lugares abandonados en los que antaño se encontraban los centros de detención clandestina en los que fue detenida. Esos lugares olvidados y silenciados contrastan fuertemente, en el filme, con los primeros rascacielos de Santiago, símbolo de la modernidad neoliberal impuesta por la dictadura. Como en el caso de *Estadio Nacional* hay una voluntad manifiesta de hacer ver lo que la dictadura trató durante años de borrar o silenciar, así como de cuestionar los fundamentos sobre los que se yergue el Chile contemporáneo. El trabajo de memoria va de la mano con un ejercicio de conciencia histórica.

## Conclusión

En el arco temporal que aquí abordamos, y en una suerte de síntesis, podemos ver claramente cómo, hasta mediados de los años noventa del siglo XX, el modo de enunciación predominante de los documentales chilenos estaría

en el registro del pacto de la historia, comprendido como un planteamiento sobre el pasado que se pretende documentado por fuentes externas, causal, cohesionado, justificado e incluso dotado de cierta pretensión de objetividad (un epítome de esta estrategia es, ciertamente, *La Batalla de Chile*). En cambio, desde el 2000 en adelante es evidente que el pacto memorístico sería el predominante, pues lo que se exhibe es explícitamente reivindicado como los recuerdos subjetivos/emotivos del realizador o la realizadora (*Mi vida con Carlos* de Germán Berger, 2009, es un buen ejemplo), pero también, en menor medida, del grupo que entrega su testimonio (*La memoria obstinada*, Patricio Guzmán, 1997).

Sin embargo, existen filmes en los que se aprecian hibridaciones entre los dos pactos. Por un lado, apreciamos una búsqueda por ofrecer un relato causal, explicativo y documentado de un proceso del pasado. Por otro lado, historia y memoria se entremezclan, cuando se acude al testimonio subjetivo de la experiencia del realizador o realizadora respecto de un mismo proceso o evento traumático, o con el empleo de testimonios de grupos de personas como fuente para la construcción de la historia. Es interesante constatar, además, que en esta tercera vertiente (la híbrida) la autoconciencia del dispositivo fílmico juega un rol mucho más destacado que en las otras respecto de la producción del efecto de realidad. Podríamos decir que, en pacto híbrido de historia y memoria, el cine revela su contribución para dar forma sensible al pasado.

Los tipos de pactos interpretativos dependen de la relación establecida entre la historia y la memoria, pues esto es situacional. Esto supone que en cada contexto esa relación puede variar de acuerdo con la influencia que diversos factores ejercen sobre dicha relación, promoviendo un énfasis en lo histórico o memorístico en el documental, o en el cruce de ambas observado en cada uno de los filmes documentales.

**Ignacio del Valle-Dávila** es profesor del Programa de Posgrado en Multimedia y del Departamento de Multimedia, Medios y Comunicación de la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), con experiencia en las áreas de Teoría e Historia del Cine y Audiovisual. Doctor en Cine y Master en Artes Escénicas y Medios de Comunicación, ambos por la Université Toulouse 2 Le Mirail. Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Católica de Chile. Entre 2013 y 2015 realizó un posdoctorado



en Historia en la Universidad de São Paulo (USP) con una beca de la FAPESP.

elvalle@unicamp.br

**Claudio Salinas** es Profesor Asociado del Facultad Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, Doctor en Estudios Latinoamericanos (U. de Chile), magíster en Comunicación Política (U. de Chile), Periodista y Licenciado en Historia (U. de Chile).

claudiorsm@u.uchile.cl

**Hans Stange** es Profesor e investigador en la Facultad de Comunicación e imagen de la Universidad de Chile. Doctorando en filosofía, estética y teoría del arte.

hstange@uchile.cl

**Contribuciones de cada autor:** Ignacio del Valle-Dávila: fundamentación teórica y conceptualización, escritura – primera redacción, revisión y edición, investigación de campo, metodología, análisis formal del corpus. Claudio Salinas: supervisión y gestión del proyecto de investigación, fundamentación teórica y conceptualización, escritura – revisión y edición, investigación de campo, metodología, análisis formal del corpus, obtención de financiación. Hans Stange: fundamentación teórica y conceptualización, escritura, revisión, investigación de campo, metodología, análisis formal del corpus.

## Referencias

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico:** dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. Madrid: **BOE**, 27 de diciembre de 2007. Disponible em: <<https://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A53410-53416.pdf>>. Acceso em: 01 mar. 2024.

CHARTIER, Roger. La vérité entre fiction et histoire. In: Baecque, Antoine y Delage, Christian (ed.), **De l'histoire au cinéma**. París: Complexe, 2008, p. 29-44.

DE BAECQUE, Antoine. Les formes cinématographiques de l'histoire. **1895**, n. 51, 2007, p. 9-21. DOI: 10.4000/1895.1312.

DE LOS RÍOS, Valeria; DONOSO, Catalina. **El cine de Ignacio Agüero**: el documental como lectura de un espacio. Santiago: Cuarto Propio, 2015.

DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio. El tiempo histórico en el cine documental de Patricio Guzmán. In: Villarmea Álvarez, Iván; Mariani, Silvana; Vilhena, Júlia (Org.). **Memórias em movimento**: histórias e trauma nos cinemas ibero-americanos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2023, p. 185-204.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.

ERICE, Francisco. Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico. **Entelequia**: revista interdisciplinar (N° 7), 2008, p. 77-96.

FELDMAN, Ilana. Do privado ao político: em torno de Os dias com ele. In: **Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**, 17., São Paulo: Socine, 2014. p. 336-343, Disponível em: <<https://googl/DPDVUz>>. Acesso em: 01 mar. 2024.

GATTI, Gabriel. Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). **CONfines de relaciones internacionales y ciencia política**, v. 2, n. 4, p. 27-38, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado presente**. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.

LAGNY, Michèle. Le film et le temps braudélien. **CineMas**, 5 (1-2), 1994, p. 15-39.

LATTANZI, Maria Laura. Nuevas construcciones y desmantelamientos de la memoria en tres documentales de cine autobiográfico argentino. **Aisthesis**, n. 49, p. 101-112, jul. 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812011000100006&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812011000100006&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 01 mar. 2024. DOI: 10.4067/S0718-71812011000100006.

MAIA, Carla. História e, também, nada: o testemunho em Os dias com ele, de Maria Clara Escobar. **Cinémas d'Amérique latine**, n. 22, 2014, p. 140-151.

NAPOLITANO, Marcos. Aporias de uma dupla crise: História e memória diante de novos enquadramentos teóricos. **Saeculum** – Revista de História (N° 39), 2018, p. 205-218.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2009.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**, 1. La République. Paris: Gallimard, 1984.

ODIN, Roger. **De la fiction**. Bruselas: De Boeck Supérieur, 2000.

RAMIREZ, Elizabeth. Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. **Aisthesis**, n° 47, 2010, p. 45-63.

RAMOS, Fernão. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: Ramos, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, Vol. II Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac, 2005, p. 159-226.

RICOEUR, Paul. Histoire et memoire. In: Baecque, A. y Delage, C. (ed.), **De l'histoire au cinema**. Paris: Complexe, 2008, p. 17-28.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes**. Os filmes na história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SALINAS, Claudio; STANGE, Hans; DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio. Estrategias de verosimilitud histórica en los documentales chilenos, 1970-2020. **História: Questões & Debates**, v. 70, n. 1, p. 92-117, fev. 2022. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/82801>>. Acesso em: 23 abr. 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/his.v70i1.82801>.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

STANGE, Hans; DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio; SALINAS, Claudio. De La Batalla... a La cordillera... Pactos interpretativos en el cine de Patricio Guzmán. **Comunicación y Medios, [S. l.]**, n. 5, p. 48-58, 2024. DOI: 10.5354/0719-1529.2023.71062. Disponível em: <<https://revistateoria.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/71062>>. Acesso em: 23 abr. 2024.

SELIPRANDY, Fernando. Aporias e apostas do representável: vazios e vestígios da memória em Os dias com ele (Maria Clara Escobar, 2013). **Fotocinema**. Revista Científica de Cine y Fotografía, n. 20, p. 137-164, 2020. DOI: 10.24310/Fotocinema.2020.v0i20.7595. Disponível em: <<https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/7595>>. Acesso em: 1 mar. 2024.

SELIPRANDY, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. Tese de Doutorado em História Social, Universidade de São Paulo, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós, 2000.

Artigo recebido em 17/03/2024 e aprovado em 17/04/2024.